GRIGORE CONSTANTINESCU

diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică

editura muzicală

GRIGORE CONSTANTINESCU

782
C66

diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE

„Romantismul este un fapt de suflet".
Victor Hugo *

La pragul secolului al XIX-lea, ambianța istorico-socială și culturală, circulația ideilor filosofice denotă o treptată, dar structurală detașare de secolul precedent, impunînd elementele constitutive ale unui mod de viață, ale unei estetici cu totul noi. Este perioada numită, în istoria culturii și a artelor, Romantism, moment de excepțională importanță, prin complexitatea sa, pentru evoluția ulterioară a umanității. Diversitatea aspectelor, modul în care romantismul se manifestă în fiecare domeniu de cultură fac astăzi, cînd perspectiva timpului îngăduie concluzii mai ample, destul de dificilă explicarea simplă, foarte clară a fenomenului. Înțelegerea lui presupune analizarea tuturor componentelor, a cauzelor și efectelor curentului romantic, numai astfel asigurîndu-se o atitudine științifică în interpretarea sa.

Însuși termenul de „romantic" ridică o serie de probleme, accepțiunea lui fiind diferențiată de-a lungul secolelor, pînă la definirea sa în sensul actual. Astfel, încă în secolul al XVII-lea, „romantic" era în Anglia amatorul poeziei cîntate, numită „romanță cavalerească". Accepțiunea curentă a acestui secol (și în parte a secolului al XVIII-lea) este de a defini prin „romantic" înclinarea spre straniu, absurd, fals, deci ca termen peiorativ, ca și cel de „gotic" **. Derivat din „romance" (roman de curte sau, pe de altă parte, romanță cavalerească), termenul poate avea totodată și înțe-

---

* Prefața la piesa *Cromwel* (1827).

** La Bruyère considera goticul ca un produs al barbariei (T. Vianu, Bibl. 18, p. 268).

lesul de pitoresc („romanesque"). Într-un sens mai larg, cuvîntul derivă, după o etimologie mai recentă, de la *Romania*, „noțiune ce desemnează aria geografică și istorică formată prin fuziunea dintre fondul antic roman și elementul germanic invadator, la sfîrșitul erei antice" *. A doua jumătate a secolului al XVIII-lea aduce o schimbare de atitudine, „romantic" însemnînd pitorescul naturii, apoi cuceririle imaginației **. La aceasta se adaugă utilizarea epitetului „romantic" de către J.J. Rousseau pentru o stare subiectivă *** și desemnarea cuvîntului drept o însușire diferențiată a poeziei, de-a lungul istoriei sale (*altromantisch* — romantismul literaturii medievale; *neuromantisch* — romantismul literaturii renascentiste și baroce) ****. Însuși *Dicționarul Academiei Franceze* adoptă termenul, în 1798, ca desemnînd locuri și peisaje care amintesc de scrieri din poeme sau romane. În istoria cuceririi treptate a drepturilor moderne pentru folosirea actuală a acestui cuvînt, contribuția cea mai însemnată este cea a lui August W. Schlegel și a lui Friedrich Schlegel, care au formulat în lucrările lor de estetică și filosofie teoria noului curent, în antagonism cu literatura clasică. De-abia pornind de la aceste formulări, treptat apare, alături de epitetul „romantic", un cuvînt nou, destinat unei epoci noi — *Romantismul*.

„Manifestarea istorică a romantismului este produsul unei coincidențe între o structură permanentă a spiritului uman și anumite împrejurări care o solicitau cu deosebire" *****, remarca Tudor Vianu, precizînd, de asemenea, că trebuie analizate condițiile sociale „...datorită cărora forma de spirit a romantismului a devenit o mișcare istorică, în epoca știută. În această ordine de idei se poate spune că romantismul a fost, la originile lui moderne, o manifestare de desfacere din formele bine închegate, dar inevolutive, ale civilizației vechiului regim. De aceea el a putut coexista în veacul al XVIII-lea cu critica raționalistă, al cărei regim politic este altfel atît de deosebit de romantism. El s-a asociat apoi, în prima jumătate a veacului trecut, cu liberalismul politic" ******.

---

* Vera Călin, Bibl. 19, p. 14.

** J. Warton, 1757 (citat de V. Călin, Bibl. 19, p. 14).

*** „Situația romantică, aceea care îngăduie sufletului solitar să se lase în voia sentimentelor profunde" (*Cugetările hoinarului singuratic*, vezi V. Călin, Bibl. 19, p. 15).

**** Fr. Bouterwerk — *Istoria poeziei și elocinței începînd de la sfîrșitul secolului al XIII-lea* (cit. după V. Călin, Bibl. 19, p. 15).

***** T. Vianu, Bibl. 18, p. 269.

****** Idem, p. 274.

Tabloul evenimentelor social-istorice ale epocii, începînd cu ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, arată cu claritate că romantismul este contemporan și intim legat de precipitarea ritmului istoric, al prefacerilor structurale, care începe cu dărîmarea vechii orînduirii în Franța. Ideea revoluționară, atît de pregnant concretizată de Revoluția Franceză, devine una din ideile caracteristice exponenților noului curent. Ridicarea poporului, atitudinile diferențiate ale claselor sociale, ponderea din ce în ce mai însemnată a proletariatului contribuie la desfășurarea precipitată a evenimentelor. Dacă 1789 este simbolul deschiderii unei noi epoci, campaniile napoleoniene, restaurarea Bourbonilor, valul reacționar ce a urmat căderii lui Napoleon vor fi tot atîtea evenimente care marchează noile generații. Paralel cu fenomenul masiv al emigrației *, reacția în lanț a mișcărilor de eliberare socială și națională reprezintă principalele manifestări care au ca fundal lupta dintre proletariat și burghezie, de-a lungul întregului secol. În istoria fiecărei națiuni, valul revoluționar se impune cu pregnanță. Rusia afirmă noile concepții în poezia decembriștilor și în opera lui Pușkin, care redă ecoul tumultuos al mișcărilor sociale; lupta poporului polonez, cu momentul culminant al Revoluției din 1831, mișcările sociale din Ungaria, vibrant exprimate de Petöffi, mișcarea chartistă din Anglia — 1838 —, Răscoala țesătorilor din Silezia — 1841 —, revoluțiile franceze din 1830 și 1831, precum și ridicarea muncitorilor din Lyon, lanțul revoluționar al activității carbonarilor în Italia (1820 — 1831), care culmineazā, sub conducerea lui Mazzini și Garibaldi, cu *Risorgimento* **, sînt tot atîtea semne de prefaceri în lupta pentru libertate socială, pentru afirmarea independenței naționale. Culminarea acestor evenimente, aparent izolate, cu valul revoluționar de la 1848, în întreaga Europă, clarifică obiectivele majore în direcția eliberării popoarelor asuprite, a unificării unor state încă fărîmițate de structura feudală și, mai ales, a luptei împotriva exploatării.

Dar numai prin desfășurarea acestor evenimente nu poate fi explicat pe de-a-ntregul conținutul epocii, fără a ține seama de marele progres realizat în domeniul științelor, al cercetării filosofice. Secolul al XIX-lea aduce în științele naturii elaborarea prin-

---

* „...socotit de cercetători interesați în istoria socială a romantismului (Brandes, Hauser) printre factorii hotărîtori în elaborarea și răspîndirea noii formule" (V Călin, Bibl. 19, p. 9).

** *Risorgimento* — perioada de „redeșteptare" a conștiinței naționale și de luptă pentru cucerirea libertății, independenței și unificării.

Scanned with OKEN Scanner

cipiilor ce vor sta la baza cercetărilor din domeniul geologiei, fiziologiei, embriologiei și paleontologiei. După cum sublinia Fr. Engels, trei mari descoperiri științifice schimbă radical contextul gîndirii secolului : teoria asupra celulei organice, legea conservării și transformării energiei și teoria evoluționistă a lui Ch. Darwin. Evenimentul de majoră importanță al apariției marxismului, prin documentul definitoriu, *Manifestul Partidului Comunist*, în 1848, marchează hotarul de la care începe o nouă epocă. După cum arată marii gînditori ai științei materialismului dialectic, la toate nivelurile contradicții ireconciliabile se definesc cu claritate, determinînd prin aceasta perspectiva unor profunde modificări sociale și politice, pe spațiul temporal al întregului secol și al deceniilor secolului XX. Principala contradicție este opoziția de clasă, în capitalism, între proletariatul revoluționar și burghezie ; pe plan filosofic, aceasta se manifestă în deosebirile principiale, definitorii, ale socialismului științific, față de toate aspectele pe care le îmbracă filosofia idealistă. Romantismul le va reflecta la rîndul său prin trăsăturile sale contradictorii, prin deosebirile vizibile între atitudinea realistă care stă la baza creației multor artiști, precum și la formarea școlilor naționale, deci un romantism revoluționar, activ, și atitudinea de defensivă, conservatoare, mistică, apologetic medievală, paseistă, a artiștilor dominați de gîndirea filosofică germană idealistă (Schopenhauer, Nietzsche ; în estetica muzicală, Eduard Hanslick, cu teoria sa în care neagă conexiunea între afect și muzică *). În însăși atitudinea de luptă pentru afirmarea valorilor naționale, putem discerne o variată modalitate de reacție, de la lirismul contemplativ la voluntarismul revoluționar.

Pentru a pătrunde mai bine înțelesurile romantismului, ca atitudine și trăsătură umană totodată, trebuie urmărite mai multe niveluri la care se situează analiza. Din punct de vdere al opoziției clasic-romantic, comparația scoate în evidență deosebiri esențiale. În clasicism, lumea reprezintă un ansamblu de raporturi coexistențiale, în care timpul este considerat ca atare static, neevolutiv, omul fiind un întreg echilibrat, bine organizat ; clasicismul privește viața eroică drept o unitate a devenirii prin durere și fericire, condiție esențială pentru existența și realizarea tragediei clasice. Pentru romantism, lumea este un ansamblu de relații în succesiune, o permanentă devenire ; timpul, o experiență a trăirii în care omul fluent, neprecis ca formă, tinde spre universalism ; vibrația panteistă, integrarea în natură, corespunde eroului tragic care devine

* Vezi G. Lucacs, Bibl. 52, p. 303.

Scanned with OKEN Scanner

acum purtătorul unui complex problematic, avînd ca prototip firile hamletice, faustice *.

Elementele determinante structurale ale romantismului aparţin unor „stări" şi „reacţii" cu totul noi. Este acea nelinişte în faţa evenimentelor, insatisfacţia şi dezamăgirea faţă de realitatea socială, nostalgia pentru un trecut aparent armonios, starea conflictuală exteriorizîndu-se estetic şi tipologic foarte variat şi controversat. Putem considera aceasta drept rezultatul neacceptării unei situaţii istorice şi politice, a unei ambianţe nesatisfăcătoare, un refuz de adaptabilitate la criteriile şi tendinţele sociale curente. Pe de altă parte, romantismul se dezvăluie şi ca o reacţie faţă de tipul de gîndire care a pregătit Revoluţia franceză, în aproape întreg secolul al XVIII-lea, *raţionalismul* şi formulele sale de manifestare filosofică şi artistică, *iluminismul* şi *clasicismul*.

Dacă iluminismul a avut aria sa de răspîndire, pornind din Anglia, clasicismul, iradiaţiile sale plecînd din Franţa şi Germania, romantismul se impune ca un curent artistic-literar care exteriorizează stări de spirit de *răspîndire mondială*. El reprezintă într-adevăr prima mişcare cu caracter de universalitate. Evadarea din ordinea *spaţială* (exotismul), *temporală* (rememorarea, trecutul îndepărtat, viitorul utopic), *reală* (cultivarea ficţiunii, visul, mitul, legenda) aparţine unui univers romantic în care stilul poetic se lasă dominat de simbol, iar imaginaţia direcţionează concepţiile despre lume. „...fluenţa individualităţii romantice se exprimă mai bine ca oriunde în muzică, arta succesivului prin excelenţă. Muzica devine arta suverană a romantismului. De altfel, *toate* artele romantice se muzicalizează — şi muzica nu mai este pentru romantici una din arte, ci categoria tuturor" **. „...pictorul vede în

---

* G. Călinescu urmăreşte îndeaproape aceste comparaţii, opunînd romantismul clasicului şi barocului. *Romantismul* îl consideră ca similar cu arta de tip asiatic, dezvoltînd natura iraţională şi monstruoasă. *Clasicul* este similar cu arta mediteraneană, imaginea perfect inteligibilă a omului, o umanitate raţională, fără natură. *Barocul*, o artă de meşteşugari, decorativă, îmbină într-un compromis tipul asiatic şi cel mediteranean. Atît tipul romantic (omul complet „anormal", excepţional, dezechilibrat şi bolnav, cu sensibilitatea şi intelectul exacerbate), cît şi cel clasic (omul perfect sănătos, normal, canonic) îi apar ca tipuri ideale, utopice, inexistente practic. *Clasicul*, spune G. Călinescu, utilizează teme unice, imită modele, aplică reguli, acceptă convenţia, cultivă genul didactic, epic şi tragic ; *Romanticul* caută ineditul temelor, inventează, creează „revoluţionar", descrie insolitul, pitorescul, fuge de forme şi constrîngeri, în favoarea incoerentului, metafizicului, este înclinat spre genul liric, dramatic şi speculativ (Vezi G. Călinescu, Bibl. 18, p. 5—21).

** T. Vianu, Bibl. 18, p. 274.

Scanned with OKEN Scanner

acum purtătorul unui complex problematic, avînd ca prototip firile hamletice, faustice *.

Elementele determinante structurale ale romantismului aparțin unor „stări" și „reacții" cu totul noi. Este acea neliniște în fața evenimentelor, insatisfacția și dezamăgirea față de realitatea socială, nostalgia pentru un trecut aparent armonios, starea conflictuală exteriorizîndu-se estetic și tipologic foarte variat și controversat. Putem considera aceasta drept rezultatul neacceptării unei situații istorice și politice, a unei ambianțe nesatisfăcătoare, un refuz de adaptabilitate la criteriile și tendințele sociale curente. Pe de altă parte, romantismul se dezvăluie și ca o reacție față de tipul de gîndire care a pregătit Revoluția franceză, în aproape întreg secolul al XVIII-lea, *raționalismul* și formulele sale de manifestare filosofică și artistică, *iluminismul* și *clasicismul*.

Dacă iluminismul a avut aria sa de răspîndire, pornind din Anglia, clasicismul, iradiațiile sale plecînd din Franța și Germania, romantismul se impune ca un curent artistic-literar care exteriorizează stări de spirit de *răspîndire mondială*. El reprezintă într-adevăr prima mișcare cu caracter de universalitate. Evadarea din ordinea *spațială* (exotismul), *temporală* (rememorarea, trecutul îndepărtat, viitorul utopic), *reală* (cultivarea ficțiunii, visul, mitul, legenda) aparține unui univers romantic în care stilul poetic se lasă dominat de simbol, iar imaginația direcționează concepțiile despre lume. „...fluența individualității romantice se exprimă mai bine ca oriunde în muzică, arta succesivului prin excelență. Muzica devine arta suverană a romantismului. De altfel, *toate* artele romantice se muzicalizează — și muzica nu mai este pentru romantici una din arte, ci categoria tuturor" **. „...pictorul vede în

---

* G. Călinescu urmărește îndeaproape aceste comparații, opunînd romantismul clasicului și barocului. *Romantismul* îl consideră ca similar cu arta de tip asiatic, dezvoltînd natura irațională și monstruoasă. *Clasicul* este similar cu arta mediteraneană, imaginea perfect inteligibilă a omului, o umanitate rațională, fără natură. *Barocul*, o artă de meșteșugari, decorativă, îmbină într-un compromis tipul asiatic și cel mediteranean. Atît tipul romantic (omul complet „anormal", excepțional, dezechilibrat și bolnav, cu sensibilitatea și intelectul exacerbate), cît și cel clasic (omul perfect sănătos, normal, canonic) îi apar ca tipuri ideale, utopice, inexistente practic. *Clasicul*, spune G. Călinescu, utilizează teme unice, imită modele, aplică reguli, acceptă convenția, cultivă genul didactic, epic și tragic ; *Romanticul* caută ineditul temelor, inventează, creează „revoluționar", descrie insolitul, pitorescul, fuge de forme și constrîngeri, în favoarea incoerentului, metafizicului, este înclinat spre genul liric, dramatic și speculativ (Vezi G. Călinescu, Bibl. 18, p. 5—21).

** T. Vianu, Bibl. 18, p. 274.

Scanned with OKEN Scanner

poezie o pictură, muzicantul transformă pictura în sunete" — sublinia, acum mai bine de un veac, Robert Schumann *.

Fără a avea intenția de a stabili un moment cert de apariție manifestă a romantismului, din cele arătate pînă acum se poate urmări ideea că el s-a alcătuit din contribuții aparent deosebite și disparate, care reflectau în secolul al XVIII-lea formarea unor noi concepții filosofice și estetice. Dacă în anumite privințe muzica a fost o reacție mai tîrzie a curentului, față de literatură și poezie, aceasta se poate explica doar prin aparenta exteriorizare manifestă a tendințelor. Să nu omitem însă a privi multe date constitutive ale artei marilor muzicieni din a doua jumătate a sec. XVIII drept autentice manifestări de preromantism. Mai ales la Mozart și Beethoven, noul fel de a exterioriza trăirile devine din ce în ce mai evident, fără nici o exagerare a interpretării creației lor **. Din punct de vedere istoric, preromantismul aparține mai întîi domeniului literar poetic. Estetica preromantică, autorii sentimentaliști opun astfel venerației pentru rațiune un adevărat cult față de valorile afective, sensibilitate și sentiment. Se observă această atitudine mai întîi în acele țări care prin religia protestantă (Anglia, Germania) modificaseră deja relația Om — Dumnezeire. După „secolul luminilor", gîndirea lui John Locke revoluționează concepțiile timpului, prin înlocuirea teoriei carteziene a „ideilor înnăscute" cu cea a cunoașterii lumii prin intermediul experienței, cunoștințele provenind dintr-o singură sursă — datele simțurilor. Adepții săi, mai numeroși în domeniul literaturii și poeziei decît în cel al filosofiei, dau o mare importanță acestei atitudini, numită „renaștere poetică" *(poetic revival)*. Se adaugă și ideile lui Lessing, care, în al său *Laocoon* (1766), apreciază arta poeziei ca o artă a devenirii, prin excelență, precum și marea răspîndire, prin intermediul traducerilor, a teatrului shakespearian, această atît de complexă manifestare a spiritului poetic și dramatic păstrat de romantici ***. Deși nu-i putem stabili granițe temporale certe, preromantismul a netezit drumul spre o înnoire estetică structurală

---

* R. Schumann. *Din cărticica de cugetări și stihuri ale maeștrilor Raro, Florestan și Eusebiu*, Bibl. 72, p. 34.

** Deja J. Schobart adăuga în sonatele sale pentru pian cuvinte lămuritoare asupra sensului lor (1760). Ph. E. Bach practica o eliberare a expresiei, în stilul sensibil al Sonatelor și Fanteziilor sale. În ceea ce-l privește pe Mozart, Tieck sau E.T.A. Hoffmann îl consideră un clasic în privința frumosului, apreciindu-i expresivitatea drept *romantică* (vezi Fr. Blume, cap. *Romantik*, Bibl. 12).

*** Amintim astfel, dintre aspectele preromantice importante, *elogiul omului sensibil* (Samuel Richardsohn, creatorul romanului sentimental, B. de

Scanned with OKEN Scanner

(în paralel cu existența iluminismului) *, spre un nou mod de abordare artistică a realității creatoare. Chiar dacă „putem urmări în fiecare țară șerpuirea răbdătoare și subterană a unui preromantism, deși există o moștenire clasică ce nu poate fi neglijată nici în momentele de culme ale mișcării (romantice n.n.), ne este îngăduit să vedem în evenimentul romantic un fenomen de ruptură tot atît de net și de hotărîtor ca acela ce opune Renașterea formelor și spiritului medieval" **.

O asemenea schimbare se constată și în gîndirea filosofilor despre muzică, în reevaluarea locului pe care ea îl ocupă în sistemul artelor și cunoașterii. Secolul al XVIII-lea aduce în acest sens importante contribuții, fără de care nu ar fi posibilă integrarea muzicii în curentul romantic de ansamblu. Dacă raționalismul francez socotește că muzica este încă o artă ce are ca scop să imite natura (Abatele Batteux), Rameau îi subliniază rolul expresiv față de exprimarea vieții. Încă din secolul precedent, Kuhnau, în *Der musicalische Quacksalber*, aprecia că muzica se adresează sentimentelor, iar Matthesohn preciza, în *Der vollkommene Kappellmeister*, că scopul artei muzicale este de a exprima pasiunile observate de muzician, pentru a trezi emoții similare în ascultător. Curentul literar artistic *Sturm und Drang* *** acordă de asemenea un loc deosebit relației muzică-sentiment. Kant, în *Critica rațiunii pure* (1790), stabilește trei grupe ale artelor: cuvîntul; artele plastice; pictura și muzica. Acestea din urmă reprezintă „artele frumosului joc al senzațiilor", sub trei aspecte (I. *aspectul senzua-*

Saint Pierre cu *Paul et Virginie*, J. J. Rousseau cu *Visările...*, Goethe cu *Suferințele sărmanului Werther*, Prevost cu *Manon Lescaut* etc.), *poezia nopții* (Ed. Young, Rousseau, Klopstock), *poezia mormintelor* (Blayr, Hervay, Gray), *elogiul trecutului medieval* (romanul gotic și romanul negru), *exotic* (B. de St. Pierre), *peisajul ruinelor* (Ossian), *elogiul răzvrătitului titanic* (Chenier), *descoperirea domeniului nordic* (Milton, Ossian) și a *tezaurului folcloric* (culegerile lui Percy, *Relicve de poezie veche*) și Herder, *Glasurile popoarelor în cîntece*). În mod special, trebuie menționată și marea contribuție a întregii pleiade a curentului preromantic german *Sturm und Drang* (Goethe, Herder, Klinger, Lenz, Moritz).

* Iluministii aduc o contribuție însemnată prin teoretizarea conceptului de realism, ca un tip de experiență, istoric constituit, a unui ansamblu de principii și procedee artistice favorabile *adevărului* într-o măsură crescută și în maniere specifice. Noutatea și superioritatea lui principală au fost promovate de teoreticienii iluminiști (Diderot, Lessing, Goethe) — vezi *Dict. de estetică generală*, Bibl. 28, p. 94, 205, 144.

** Gaëtan Picon, Bibl. 58, p. 40.

*** Personalități muzicale influențate de acest curent: Adam Hiller, Quantz, Ph, Em. Bach, sau filosofi ca J. E. Schlegel.

Scanned with OKEN Scanner

list — acţiune fizică, nu intelectuală ; II. *aspectul naturalist* — emoţii provocate prin asociere ; III. *aspectul formalist* — legătura elementelor cu matematica). Pe de altă parte, Herder *, filosof deosebit de interesat de creaţia muzical-artistică a poporului, enunţă o seamă de idei ce vor fi reluate de teoreticieni ai esteticii romantice. Herder consideră limbajul muzical ca limbajul iniţial al omenirii ; muzica instrumentală, pură, drept capabilă a exprima sentimente şi emoţii direct, fără concept ; muzica existînd în complexul tuturor artelor, reunite sincretic ** ; capacitatea muzicii de a crea sentimentul reculegerii *** ; misterul divin al muzicii ****. W. Heinse, în romanul său *Hildegard von Hohenthal* (1896), reia discuţiile despre capacitatea muzicii de a exprima viaţa prin sunete şi ritm, datorită valorii sale de comunicare (chiar pentru muzica instrumentală de acompaniament), insistînd chiar asupra valorii expresive a tonalităţilor sau asupra necesităţii ca unitatea muzică-poezie să se înfăptuiască sub personalitatea unui singur artist. Contribuţiile pentru o mai profundă cunoaştere a muzicii sînt însă mult mai numeroase, la cele expuse meritînd să fie amintite cele ale lui Daniel Schubart, în *Idei pentru o estetică muzicală* (1785) *****, Fr. Schiller sau J. W. Goethe ******.

Poate pentru prima dată în istoria culturii, dat fiind amploarea social-politică a epocii, un curent artistic literar a reunit o asemenea mişcare filosofic-estetică, ecou al structuralelor schimbări din preajma începutului secolului al XIX-lea. Filosofi şi esteticieni,

---

* În *Sylve critique* (1789) şi mai ales în *Kalligone* (1800), ca reacţie la unele idei privind ierarhizarea artelor făcută de Kant în *Critica puterii de judecată* (1790).

** Idee preluată de romantici, pînă la ecourile wagneriene, Novalis, numind-o *Gesamtkunstwerke*, defineşte această unitate în *Fragmente estetice* : „Musik, plastik und Poesie sind Sinonime".

*** Idee prezentă în estetica lui W. H. Wackenroder.

**** Idee preluată de mulţi poeţi şi scriitori romantici din prima parte a sec. XIX, ca L. Tieck sau E.T.A. Hoffmann.

***** D. Suchubart, compozitor mai puţin cunoscut, s-a manifestat ca un fervent adept al acestor teorii, privind provenienţa divină a muzicii, forţa ei de a emoţiona ascultătorul. El compară, prin analize, stilul muzical cu cel literar, stabilind criterii de judecare a valorii egale. De asemenea, este printre primii care acordă tonalităţilor o valoare expresivă aparte, fapt care se manifestă cu o certă intenţie deja în creaţia lui Haydn şi Mozart.

****** Fr. Schiller, în poezia *Puterea cîntecului*, imaginează o veritabilă „ars poetica" a muzicii, considerînd cîntecul drept un mesaj divin, care pledează pentru reîntoarcerea la natură. Goethe, ca reprezentant de frunte al curentului *Sturm und Drang*, preia o parte din teoriile expresivităţii, enunţate de Rameau, la care adaugă, sub influenţa lui Herder, aprecieri privind valoarea cîntecului popular.

totodată poeţi sau scriitori, muzicieni sau artişti ai penelului, toţi încearcă să explice baza acţiunilor lor, imperioasa nevoie de înnoire prezentă în gîndirea europeană. O enunţare a principalelor idei estetice din această perioadă nu poate epuiza complexitatea fenomenului romantic, dar prin cunoaşterea lor se limpezeşte mai bine drumul parcurs de muzică, de la clasicism spre contemporaneitate *.

---

* Romantismul literar, prin modul de comunicare şi formulare ale ideilor, apare din punct de vedere istoric determinant pentru culturile europene. Iată principalele aspecte, legate de evoluţia sa: I. *Germania.* Bazele filosofiei sînt concepute de I. Kant, în *Critica raţiunii* (idealismul obiectiv), de I. G. Fichte (idealismul subiectiv — omul univers şi divinitate) şi J. Schelling, în *Filosofia naturii* (sistemul idealismului transcendental) şi *Filosofia artei* (identifcarea filosofiei cu arta, ca expresie a universului). Ecouri mai tîrzii, după 1850, regăsim la Schopenhauer, *Lumea ca voinţă şi reprezentare,* şi Nietzsche (teoria supraomului). O contribuţie aparte o reprezintă gîndirea dialectică, deşi umbrită de misticism, a lui Hegel. Din punct de vedere literar, un moment aparte îl constituie gruparea din jurul revistei *Athäneum,* condusă de fraţii Schlegel, precum şi pleiada de poeţi şi scriitori care ilustrează deceniile II şi III, orientarea „Noii Germanii" — Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Kleist, L. Tieck, Wackenroder, La Motte Fouque, von Chamisso, Grillparzer, Lenau, Eichendorf, Arnim, Novalis, fraţii Grimm. În numeroase pagini semnate de aceştia, regăsim comentarii extrem de interesante privind rolul şi structura muzicii (vezi I. Biberi, Bibl. 11, p. XXV). II. *Franţa.* Oarecum mai tîrziu apărut, faţă de Germania, romantismul francez se evidenţiază pe două linii, reprezentate de Madame de Staël, Chateaubriand şi Lamartine (romantism conservator), şi de Hugo, Stendhal (romantism revoluţionar). Cu nuanţe extrem de diverse, romantismul caracterizează şi gîndirea socială a lui Balzac sau George Sand, poetica lui Vigny, Musset sau tenebrele imaginilor lui Nerval (primul traducător al lui *Faust* de Goethe). În pictură, prezenţa lui Delacroix este de asemenea un moment determinant pentru artele plastice. III. *Italia.* Noua orientare se reuneşte în jurul revistei *Il Conciliatore;* Manzoni, Foscolo, Vico, pregătind Risorgimento-ul, unesc tendinţele estetice unui program politic revoluţionar. Poezia lui Leopardi merge spre o sinteză a tuturor acestor tendinţe, prin utilizarea simbolurilor. IV. *Anglia.* Pleiada poeţilor lockişti se face purtătoarea noilor tendinţe, mai ales prin Coleridge şi Wordsworth *(Baladele lirice).* Reprezentanţi ai tendinţelor diverse, poeţii P. B. Shelley (rolul social al poeziei), Byron (eroul romantic, singuraticul), Keats şi romancierul Walter Scott fac ca Anglia să se situeze în prima jumătate a sec. XIX la acelaşi nivel cu celelalte culturi europene. V. *Spania* (mişcare de eliberare morală, naţională, politică) — Larro, Espronceudo, Zorille. VI. *Rusia.* Romantismul subiectivist (Odoievski, Lermontov) şi ecoul luptei decembriştilor, vizibil în crearea „romanului adevărat" de către A. S. Puşkin. VII. *Polonia.* Mişcarea revoluţionară reprezentată poetic de Adam Mickievici. VIII. *Ungaria.* Mişcarea naţional revoluţionară, reprezentată literar de Vörösmarty, Arany şi Petöffi. IX. *Cehia.* Mişcare naţională îndreptată spre valorificarea limbii poporului. X. *România.* Grupare în jurul „Daciei literare", revistă al cărei program reprezintă intelectualitatea progresist revoluţionară.

Scanned with OKEN Scanner

Cum am mai arătat, romantismul se constituie ca reacție față de tot ce reprezintă sistemul vechi de gîndire. Fr. Schiller, în a sa lucrare *Despre poezia naivă și sentimentală*, arată că poetul modern a pierdut naivitatea echilibrului clasic, că el caută natura și poezia sentimentală. Doctrinele romantice, aparținînd diferitelor poziții adoptate de artiști, sînt comunicate publicului mare prin articole manifest (cum o fac Wordsworth, Hugo, Manzoni, Stendhal), avînd ca trăsătură comună negarea oricărei construcții estetice fundamentate pe o gîndire raționalistă. O nouă ierarhie a facultăților artistului generează procesul de creație, inspirația și imaginația fiind considerate un „har". Mijlocitorul contactelor dintre conștiință și lumea supranaturală este Poetul, care posedă acel geniu caracteristic vizionarului, profetului; meditația sa între terestru și transcendental, forța sa demoniacă sînt însușiri de magician. Prin opera de artă, produsul finit ce comunică infinitul, nu se concepe o expresie de echilibru, ci se caută tocmai tensiunile nerezolvate, arta formelor deschise. În opoziție cu estetica clasică, romantismul respinge orice îngrădire, pînă la pulverizarea conceptului de „gen"; sursele de inspirație se deplasează de la antichitate spre evul mediu și *trecutul național* (acestea din urmă și datorită impulsurilor puternice social-istorice). Viziunea artistului romantic este globală, ea nu tinde spre analiză, ci spre sinteză. În fine, profund subiectivă, expresia poetică romantică, dominată de lirism, încearcă o comuniune directă între lumea interioară, străbătută de conflicte, și cea exterioară, obiectivă. Tocmai în căutarea unei posibile legături, a unei fluențe a succesiunii, după perioada de explozie a ideilor estetice, sfidătoare, unitatea de fond a concepțiilor salvează spre mijlocul deceniului al patrulea mișcarea romantică de pericolul dezintegrării. Este acea etapă de maturizare artistică și filosofică ce corespunde valurilor revoluționare care pregătesc anul 1848.

Privind aceste idei estetice, care au drept consecință tendința spre marile sinteze, înclinația spre personalitatea originală și aventura spirituală, este impresionant să constatăm că diferitele elemente ce constituie opera de artă sînt mereu privite în relația lor muzicală. Aceasta cu atît mai mult cu cît, în aceste condiții, atît de contradictorii, muzica apare ca un limbaj inovator fără excesele literare și poetice ale esteticii romantismului. Paradoxal, deși este plasată deasupra celorlalte arte, muzica rămîne în întreg secolul păstrătoarea echilibrului și, în majoritatea situațiilor, reprezentantă a unei evoluții armonioase a spiritului uman, în continuu progres.

Scanned with OKEN Scanner

TRĂSĂTURI ȘI ASPECTE CARACTERISTICE ROMANTISMULUI

În drumul creației artistice a secolului al XIX-lea, se pot diferenția cîteva mari trăsături care polarizează principalele linii directoare, stilistic, tematic și estetic, în toate domeniile — inclusiv în muzică.

Istoricul

Dimensiune principală a gîndirii romantice, istoricul este consecința directă a unor experiențe decisive în timp și a adeziunii artiștilor la teoriile filosofice evoluționiste. Îi putem urmări începuturile încă în timpul curentului *Sturm und Drang*, apoi în lansarea ideii de „tragedie a destinului" (Schicksaltragödie) afirmată de Kleist. El reprezintă, după cum spunea Gaëtan Picon, „aspirația sufletului de a aboli singurătatea prin legătura cu destinul colectiv." În toate țările, istoricul marchează acel avînt revoluționar progresist prin care se afirmă atmosfera libertară a epocii, sentimentul varietății structurilor sociale. Personalități ca V. Hugo, A. S. Pușkin, J. Katona, A. Manzoni găsesc prin creațiile lor un larg ecou în rîndul marelui public. Același suflu străbate și arta muzicală, aici manifestîndu-se nu numai în alegerea unei tematici istorice naționale (mai cu seamă în teatrul liric și în muzica cu program), ci și în orientarea spre valorificarea culturii fiecărei țări. De la începutul romantismului muzical, se simte larga mișcare ce va da naștere, în secolul al XIX-lea, școlilor naționale (de precizat că sentimentul național este prezent ca muzică în toate culturile, fie de-abia în curs de afirmare, fie de tradiție mai îndelungată). În sprijinul acestor școli, literatura de tematică istorică este o nesecată sursă de inspirație, dătătoare de simboluri patriotice prin cultul eroului.

Spiritul satiric, ironia

Strîns legat tot de aspectele realității sociale a epocii, manifestarea atitudinii polemice, datorată poziției declarate a majorității

396.205

Scanned with OKEN Scanner

artiștilor față de formele de viață, ale trecutului apropiat, se constituie protestatar în spiritul de negare, al satirei și ironiei. *Satira romantică* * apare sub aspecte diverse, proprii modalităților artistice alese, oscilînd între notații lirice, momente epice sau brutale intervenții. Ironia, pornind de la dominația eului, de la ideea că spiritul a creat lumea, tinde prin atitudinea artistului spre o negare distrugătoare a ambianței istorice sociale, ajungînd uneori să îmbrace aspectele *sarcasmului* și *grotescului*. Muzica, așa cum spuneam, prin echilibrul ei, stabilește o linie de largă accesibilitate, utilizînd prin mijloace specifice, dar nu exagerate, aceste trăsături romantice.

Lirismul

Aspect major al romantismului, lirismul ** se manifestă în toate artele secolului al XIX-lea, ca o adevărată revoluție poetică înnoitoare. El strînge în același focar hipersensibilitatea (condiție esențială a poetului), beția sentimentului, alternată cu starea de permanentă tensiune, de iremediabilă nostalgie. Comunicarea trăirii interioare se contopește cu creația, ca repetare simbolică a genezei. După cum definește lirismul însuși Goethe, el face ca exteriorizarea emoțiilor erotice să nu fie copii ale emoțiilor, ci limbajul poetic al afectelor. Spre deosebire de trăsăturile romantismului anterior expuse, lirismul pătrunde în toate genurile, devenind prin expresia simbolică a comunicării realității complexe o deschidere spre infinit a sufletului. Inepuizabile, temele lirice pot fi observate în toată creația romantică, de la tematica naturii la cea a visului, de la dialogul cu divinitatea la trăirea erotică sau libertară. Este una dintre trăsăturile permanente ale întregii creații muzicale, stabilind o atmosferă pe care noi, oamenii secolului XX, o recunoaștem ca emanație a acestei epoci.

Sentimentul naturii

În *Weltanschauung*-ul romantic, precumpănitor sintetic, natura apare ca un tot organic, dominată de o unitate substanțială, de la

---

* Ca formă ce a cunoscut o îndelungată tradiție, de la comediile lui Aristofan la epigramele lui Martial, teatrul lui Molière și maximele lui La Rochefoucault, opera bufă, plastica lui Daumier sau Goya.

** Evidențiat în comunicarea artistică încă din perioada Renașterii, odată cu îndepărtarea omului de dogma ascetică medievală.

Scanned with OKEN Scanner

uman la divinitate. Ca și lirismul, natura este un element constitutiv al conceptului de romantism. Trebuie spus însă că în această permanență este mult mai veche, pornind de la concepțiile neoplatonicienilor, ale renascentiștilor, fiind enunțată de preromantici (*Naturphilosophie* a lui Schelling); însă această prezență a naturii ne apare la predecesori (mai ales iluminiști) plasată într-un univers conceput static, mecanicist. Pentru romantici, natura înseamnă fuzionarea antagonismelor suflet-trup, deschiderea sufletului influențelor exterioare (chiar în ipostaza contopirii naturii cu dumnezeirea, în atitudinea panteistă). Artistul romantic *interpretează* efectele vizuale și acustice, privește natura drept exponent al unui principiu feminin poetic. Dacă pentru unii poeți (Vigny, Leopardi) natura accentuează starea de pesimism în antagonismul ei cu omul, ea apare altora, dincolo de cadrul decorativ, de bucolic, ca o cuprindere cosmică, stimulatoare de reverie și meditație, dar și fundal al acțiunilor faustice, titanice și luciferice. Interesant, în toate domeniile creației, inclusiv cel muzical, apare și varietatea peisajului romantic, fie că aparține unor zone cunoscute, fie că aparține fabulosului, având drept consecințe atitudini caracteristice ca pelerinajul romantic, tălmăcirea senzorială, pitorescul straniu, atracția infailibilului.

Nocturnul

Strîns legat de sentimentul naturii, nocturnul ocupă un loc aparte, poezia nopții avînd, de asemenea, o îndelungată tradiție în creația artistică. Noaptea, ca supremă ambianță poetică, „contact mistic cu transcendentalul", îl îndrumă pe artist spre lumina interioară, în contrast cu întunericul exterior. Gama nocturnului este extrem de vastă, detectabilă în numeroase opere literare, poetice și muzicale. O recunoaștem în ambianța lirică stimulatoare sau în zona enigmelor nerezolvabile rațional, teritoriul magiei. Dacă în acest context culoarea neagră capătă atributele misterului nopții, tot din ambianța nocturnului se detașează și climatul vrajei erotice sau, cu date expresive speciale, farmecul aparițiilor feerice.

Fantasticul

Poate nici o trăsătură nu se impune cu mai mare acuitate în sensibilitatea romanticului ca fantasticul, sub aspecte suprinzător

Scanned with OKEN Scanner

de variate *. Fenomen de compensație la excesul de raționalism al iluministilor, fantasticul este, ca și liricul, deseori prezent. O primă etapă apare legată de creația folclorică, de valoarea poetică a superstițiilor terifiante („poezia naturală", cum o numea Herder). Arnim, Scott, Grimm descoperă în culegerea basmelor populare *(Märchen)* îmbinarea ironiei cu lirismul, a sugestiei folclorice decantate în simbol cu misterul magiei. Spre deosebire de toate celelalte elemente prezentate, fantasticul are asupra artistului o dublă acțiune, polarizînd o seamă de tematici și, pe de altă parte, emanînd o anume ambianță care influențează tratarea unor subiecte aparent deosebite. Explicația marii sale răspîndiri rezidă în refacerea expresivă a universului infantil, în revitalizarea unor mentalități primitive. Dacă pentru artist înseamnă explorarea tenebrelor interioare, contactul ocult cu lumea magiei, refugiul în vis, el reprezintă în același timp aspirația simbolică spre utopica unitate pierdută a lumii. Animarea către supranatural a elementelor naturii, descoperirea misterului ascuns al lucrurilor, ambianța feeriei, halucinația, coșmarul (nivel la care se produce o totală ruptură cu lumea reală) sînt cîteva dintre principalele procedee stilistice ale fantasticului. Dacă începuturile aparțin basmului (și creării de mituri moderne după acest model), atracția pentru mister îmbracă forme extrem de diferite încă de la primii romantici germani, trecînd mai tîrziu de-abia spre un stadiu lucid (așa cum îl observăm, analitic și cinic, la E.A.Poe).

Trecerea în revistă a acestor elemente demonstrează cît de complexă este mișcarea romantică, cît de structural deosebită apare în comparație cu secolele anterioare. Contrastul este mai evident la nivelul literaturii, dar influența gîndirii poetic-literare nu va întîrzia să opereze și asupra gîndirii muzicale, prin maxima literaturizare a gîndirii prin sunete. Unitatea de ansamblu, organică, a oricărei manifestări artistice nu permite explicarea evoluției limbajului muzical, a acțiunii sale ca reflectare a epocii, fără această urmărire în paralel, care elucidează deseori opțiunile de stil, orientare estetică și de tematică ale compozitorilor. Fiind însă nemijlocit legată de marele public, arta muzicală romantică își menține în mare măsură autonomia, mai ales în ceea ce privește modul de treptată evoluție, fără schimbări bruște, deși, bineînțeles, există și aici asperitățile unor lupte de opinii. Este o deosebire mult mai clară decît în epocile anterioare, ea constituind poate trăsătura specifică romantismului muzical, într-un moment în care artele

* Vezi L. Vax, Bibl. 81, p. 5—20.

trăiesc într-o comunitate nemaiîntîlnită în istoria culturii. Dialectica gîndirii prin sunete, faptul că actul componistic presupune organizarea mai multor elemente a căror evoluție începuse înainte de romantism fac plauzibilă această deosebire care îndreptățește să considerăm epoca primei jumătăți a secolului al XIX-lea un ev nou al muzicii, integrat marii tradiții. Așa cum spunea Goethe, cu directă aplicabilitate la muzică, „tot ce este perfect este romantic și clasic totodată, fără diferențiere." *„Das, was mich die Musik so unsäglich lieben lässt, ist, das sie alles verschweigt, wärend sie das Undenklichste sagt"* — adaugă Richard Wagner *.

Interesul pe care continuă să-l suscite perioada romantismului în muzică este justificat de cîteva probleme de majoră importanță pentru evoluția culturii în ansamblu, pe de o parte, și pentru evoluția limbajului muzical propriu-zis **, pe de altă parte. În configurația mișcării estetic-filosofice a romantismului, se poate vedea că artei muzicii i se conferă un loc aparte, definitoriu pentru starea de spirit a epocii ***. Din punct de vedere social-istoric, cea mai de seamă realizare pe care o observăm încă de la începutul secolului al XIX-lea este profilarea din ce în ce mai certă a culturilor naționale ****, bazată pe accentuarea treptată a sentimentului patriotic, pe conștiința clară a existenței valorilor originale, capabile să contribuie activ la lupta pentru afirmare și independență națională. Spiritul unei arte reprezentînd specificul original al fiecărei națiuni se face simțit în întreaga istorie a romantismului, devenind în ultimă instanță — prin rezultatul generalizării și abstractizării unor elemente naționale la origine — o vitală și constructivă manifestare a contribuțiilor particulare a fiecărui popor pentru crearea unui ansamblu stilistic expresiv al muzicii secolului al XIX-lea. Situația, diferită în aspectele individuale de manifestare creatoare, proprii fiecărui caz în parte, este caracteristică nu numai pentru culturile cu o tradiție mai veche, ci și pentru culturile popoarelor mici și mijlocii, a căror importanță istorică în secolul al XIX-lea este din ce în ce mai evidentă. În analiza devenirilor stilistice și de limbaj, precum și în urmărirea succesiunii afirmării personalităților creatoare, în fiecare dintre școlile naționale întîlnim artiști

---

* Cit. de Fr. Blume, Bibl. 12, p. 798.

** Vezi G. Lucacs, cap. XIV, *Probleme marginale ale mimesisului estetic; I. Muzica*, Bibl. 52.

*** Vezi I. Sollertinski, studiul *Romantismul, estetica sa generală și muzicală*, Bibl. 74, p. 79.

**** „Din muzica popoarelor nu cunoaștem pînă acum decît muzica germană, franceză și italiană. Ce se va întîmpla cînd acestora li se va adăuga și muzica altor popoare..." — R. Schumann, Bibl. 72, p. 36.

Scanned with OKEN Scanner

care deschid drumuri de exprimare originală, adăugînd moștenirii clasice o cromatică diversă a fanteziei, culorii, tematicii, ideilor, precum și varietăți de genuri și specii, corespunzătoare nivelurilor diferențiate ale practicii muzicale (de la arta „serioasă" la cea cotidiană, utilitară, după cum o consemnează înșiși esteticienii epocii — ca Schumann, Berlioz etc.). Dar dincolo de contribuțiile delimitate de anumite trăsături particular naționale, de anumite configurații ale pregnanței personalităților, întreaga muzică europeană pulsează în același ritm al evoluției limbajului, într-o constantă tendință de păstrare a nivelului stilistic și expresiv universalist, prin care particularitățile devin accesibile unor medii diferențiate zonal și demografic. În ansamblu se poate vorbi de o muzică romantică a întregului secol, unind varietatea manifestărilor într-un fascicol multicrom de mare forță. Pentru această sinteză a artei muzicale din secolul trecut pledează însuși mersul creației componistice pe un itinerar de limbaj muzical devenit în mod unitar caracteristic romantismului *. Limbajul muzical romantic vădește un nou concept — lărgind bazele clasice — al *melodiei*, tendința de emancipare a discursului în structurile *metrico-ritmice*, evoluția — tot pe bazele principiale clasice — expresivității *succesiunilor armonice*, asimilarea extrem de diversă a sugestiilor *fondului artistic folcloric*. Un domeniu extrem de interesant este cel al *formelor și genurilor* practicate de romantici. Deosebită de atitudinea clasicilor, atenția compozitorului romantic se îndreaptă spre practicarea creației în limitele cîtorva genuri. Există manifestări dominante ale unor genuri — în special opera, muzica instrumentală, miniatura vocală, muzica simfonică cu tendințe programatice —, dar opțiunile nu sînt determinate doar de cauze subiective, ci constatăm și intervenția unor criterii de majoră importanță (mai ales în cazul culturilor naționale în curs de afirmare, solicitînd o experiență diversă prin practicarea variată a genurilor). Programatismul, pe de o parte, consecințele tehnicii componistice clasice, pe de altă parte, determină o extrem de variată modalitate a îmbinării formelor muzicale, o tendință spre expresia lipsită de rigiditate a variațiunii motivice, a discursului alcătuit din narațiuni deschise. La aceste elemente de limbaj se adaugă, hotărîtor, cel al marilor descoperiri în direcția culorii instrumentale și orchestrale. Arta orchestrației, precum și apariția muzicienilor virtuozi, a dirijorilor, perfecționarea tehnicii instrumentelor lărgesc nelimitat orizontul componisticii romantice, inovației.

---

* Vezi Ada Brumaru, Bibl. 17 ; J. Jamin, Bibl. 45 ; E. Haraszti, Bibl. 36, p. 262 ; P. Bertrand, Bibl. 10, p. 24—25.

Scanned with OKEN Scanner

Ansamblul romantismului dezvăluie noi căi nu numai în domeniul creației muzicale. Ca și contemporanii lor, compozitorii se manifestă multilateral, drept gînditori și esteticieni. Aceasta explică marea dezvoltare pe care o are estetica muzicală și critica muzicală în secolul trecut, secol în care se stabilește principiile definitorii pentru viitorul artei sunetelor. Activitatea complexă a lui E. T. A. Hoffmann, literat și muzician de elită al primelor decenii, Carl Maria von Weber, Robert Schumann, Hector Berlioz sau Richard Wagner va impulsiona luarea de atitudine a artistului romantic și în domeniul muzicii, al analizei contextului epocii, constituindu-se ca un avantpost al progresului artistic. Muzicianul romantic este deja un muzician integrat condițiilor vieții sociale, un artist tribun, ce luptă pentru izbînda principiilor înnoitoare. Poate chiar, spre deosebire de alte ramuri ale artei, compozitorul are un rol mai activ, care se deosebește oarecum de atitudinile generale de evadare din realitate, de neadaptare și refuz față de condițiile vieții sociale. Figura muzicianului patriot și a muzicianului militant este relevantă pentru secolul trecut.

Chiar în comparație cu ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, viața muzicală cunoaște, în prima jumătate a secolului, o spectaculoasă dezvoltare. Elementul dominant este neîndoios participarea directă la viața muzicală a marelui public *. Concertul simfonic (presupunînd apariția unei noi profesiuni, a dirijorului interpret, prin Weber, Mendelssohn-Bartholdy, Berlioz, Listz sau Wagner), recitalul instrumental (integrînd prezența interpretului de recital, afirmat de Liszt), concertul de virtuozitate (semn al prezenței marilor virtuozi, cu personalitate spectaculoasă) sînt tot atîtea prilejuri care antrenează un public numeros, din ce în ce mai avizat și mai receptiv. Se poate aprecia însă că, în vederea acestei participări a publicului, orientarea activă cea mai caracteristică și diversă aparține marelui avînt al teatrului muzical, domeniu principal de confruntare a marilor idei ale contemporaneității. Sala de operă, mai mult decît sala de concert, devine terenul propice unor largi dezbateri pentru afirmarea noului, în prezentarea și impunera ideilor progresiste.

Tot specific romantismului muzical este și accelerarea modului de circulație a valorilor muzicale, pe perimetrul mult mai larg, de dimensiuni europene. Marile realizări din domeniul operei, muzicii simfonice sau instrumentale se fac cunoscute aproape simul-

---

* Vezi J. Chailley, Bibl. 21, p. 256.

Scanned with OKEN Scanner

tan în centrele culturale și sociale importante, ca semn al unui corp artistic romantic comun. Legați de creatorii literaturii, poeziei, plasticii romantice, muzicienii au ascendentul manifestării în mijlocul mulțimii, fără dezavantajul unor deosebiri de limbaj tributare ermetismului posibil al soluțiilor creatoare. Reprezentanți ai culturilor naționale, ei se reunesc, cu sau fără intenție, într-o amplă mișcare ideologică și estetică ce face din romantismul muzical cea mai interesantă și complexă formă de afirmare a climatului zbuciumat al epocii. Compozitorul, interpretul, criticul și esteticianul apar astfel uniți sub același chip, impresionantă expresie a umanismului. Prin el înțelegem poate cel mai bine ce a însemnat artistul romantic. Dar, totodată, putem afirma că prin el se realizează plenar una dintre trăsăturile definitorii ale sufletului omenesc, aceea a spiritului romantic, permanență a manifestării vieții în limitele vreunei epoci.

* * *

Gen cumulînd mai multe modalități de exprimare artistică într-o sinteză care reprezintă caracteristic fiecare epocă *, opera apare în secolul al XIX-lea drept o manifestare specific romantică. Muzica, poezia, teatrul, plastica, în proporții variabile ale alcătuirii operei romantice, oferă variate ipostaze în funcție de tendințele generale ale artei secolului, de modul de afirmare a personalităților creatoare și, neîndoios, de complexitatea conceptului național. Dezbaterea ideologică, prezența unei atitudini oglindind apartenența la o anumită filosofie, mediul social se reflectă cu pregnanță în istoria de un secol a teatrului muzical. Acesta devine terenul unora dintre cele mai interesante și mai importante experimente din sfera muzicii romantice, fie că este cazul descătușării expresivității de limitările perioadei precedente, fie că apar noi forme intermediare ale genului. Evoluția simultană a operei cu muzica instrumentală și simfonică conduce și la apariția unor modalități intermediare, de la simfonia dramatică sau ciclul oratorial pînă la monodrama lirică cuprinsă în ciclul de lieduri, unitar tematic și poetic. Desigur, o analizare a istoriei genului, pe parcursul unui întreg secol, solicită o clară delimitare temporală, chiar în cadrul unei aceleiași culturi naționale **. Se va putea urmări, pe parcursul studiului, diferențierea dialectică între limbajul și configurația artistică a operei germane, de la Weber la Wagner, a operei italiene, de la Rossini, Donizetti, Bellini la Verdi și pregătitorii verismului

---

* Vezi L. Dallapiccola, Bibl. 27, p. 52.
** Vezi A. A. Abert, Bibl. 30, p. 2—89.

Scanned with OKEN Scanner

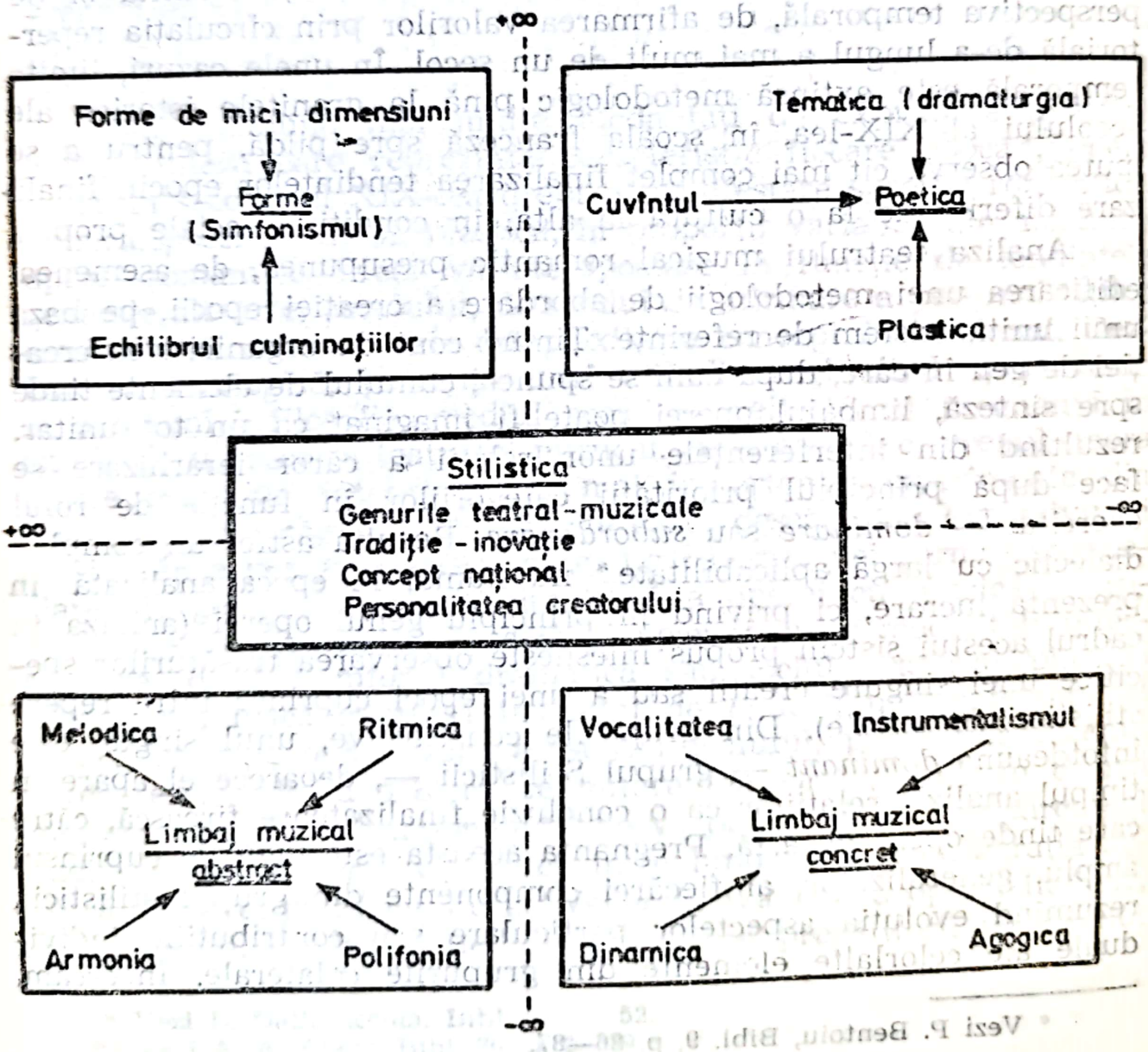
(Boito, Ponchielli), a operei franceze, de la generația Spontini, Auber, Meyerbeer pînă la Bizet sau Massenet. În culturile naționale afirmate de-abia în acest secol, prezențele creatoare apar nuanțate, marcate de influențe mai mult sau mai puțin vizibile, la școlile cehă, ungară, poloneză, sau de bogată diversitate în evoluție, în școala rusă, de la Glinka la Musorgski sau Ceaikovski (incluzînd și unele aspecte ale creației lui Rimski-Korsakov, deja apartenentă în oarecare măsură și secolului următor). În această arie temporală, cu extensii variabile în privința fiecărei școli în parte, este urmărită devenirea limbajului melodic în procesul dialectic ce conduce de la clasicism, prin compozitorii romantici, spre epoca contemporană. Numărul deosebit de mare de creații presupune, de la început, operarea unei selecții valorice, pentru luarea în considerare a celor mai tipice cazuri. Selecția a fost, în acest sens, înlesnită și de perspectiva temporală, de afirmarea valorilor prin circulația repertorială de-a lungul a mai mult de un secol. În unele cazuri, limita temporală este extinsă metodologic pînă la granițele istorice ale secolului al XIX-lea, în școala franceză spre pildă, pentru a se putea observa cît mai complet finalizarea tendințelor epocii, finalizare diferită de la o cultură la alta, în condițiile sociale proprii.

Analiza teatrului muzical romantic presupunea, de asemenea, edificarea unei metodologii de abordare a creației epocii, pe baza unui unitar sistem de referințe. Ținînd cont de organicitatea creației de gen în care, după cum se spunea, cumulul de elemente tinde spre sinteză, limbajul operei poate fi imaginat ca un tot unitar, rezultînd din interferențele unor relații a căror ierarhizare se face după principiul prioritității categoriilor în funcție de rolul exercitat — *dominare* sau *subordonare*. Rezultă astfel un complex dialectic cu largă aplicabilitate * nu numai în epoca analizată în prezenta lucrare, ci privind în principiu genul operei (analiza în cadrul acestui sistem propus înlesnește observarea trăsăturilor specifice unei singure creații sau a unei epoci cuprinse între repere stilistice delimitate). Din grupurile constitutive, unul singur este întotdeauna *dominant* — grupul Stilisticii —, deoarece el apare în timpul analizei relațiilor ca o concluzie finalizatoare firească, către care tinde opera de artă. Pregnanța aceasta este dată de cuprinsul amplu, generalizator, al fiecărei componente din grupul stilisticii, rezumînd evoluția aspectelor particulare sau contribuțiile individuale ale celorlalte elemente din grupurile colaterale. Încercăm,

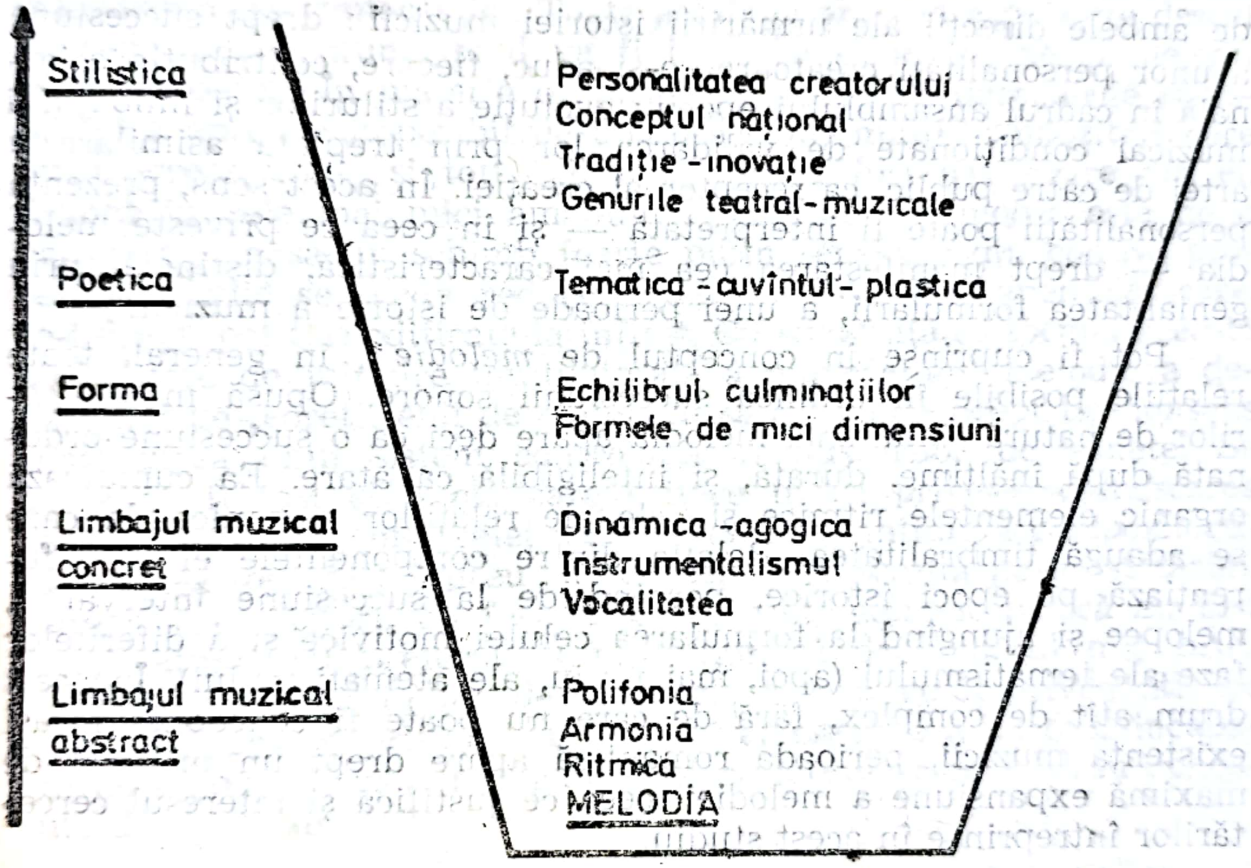
* Vezi P. Bentoiu, Bibl. 9, p. 86—87.

Scanned with OKEN Scanner

prin această direcționare, să desprindem *dinamica evoluției* limbajului, în interacțiunea dialectică — succesiune și totodată simultaneitate —, ce face ca opera de artă să apară drept un organism viu, care în perspectiva timpului poate fi apreciat prin întreaga alcătuire vizînd un rezultat, o concluzie validată de practica istorică. De altfel, se va putea vedea pe parcursul analizei că elementele ce compun acest grup central sînt întotdeauna determinante (și nu determinate) pentru limbajul muzical. Iată, schematic, tabloul acestor grupuri ce ar putea alcătui organismul artistic al genului operei (componentele fiecărui grup sînt desigur gîndite cu precădere privitor la epoca analizată — Romantismul) :



Din ansamblul acestor relații, intenționăm să urmărim concluziile ce se desprind privind diversitatea configurațiilor stilistice ale unui singur element — *Melodia* —, determinant și determinat de ansamblul dialectic al limbajului operei. În acest caz particular, metodologia cercetării desprinde din tabloul de relații generale succesiunea etapelor necesare, ținînd cont de faptul că iradiația complexului de dominare sau subordonare este supusă criteriului de maximă sinteză a Stilisticii *. Iată schema de principiu a acestor relații, ce vor fi urmărite în etapele desfășurării studiului :



În cercetările de pînă acum asupra limbajului muzical romantic, analizele au urmărit deseori să concretizeze trăsăturile specifice ale acestuia, pentru fiecare compozitor în parte, pentru caracteristicile unor genuri mai pregnante. Se poate observa însă că aceste cercetări (din care o parte sînt cuprinse în Bibliografia generală) au privit precumpănitor genurile muzicii instrumentale sau simfonice, atunci cînd au fost formulate concluzii de mai largă generalizare a melodiei romantice. În referirile speciale la domeniul ope-

* Vezi P. Bentoiu, Bibl. 9, p. 36—37.

Scanned with OKEN Scanner

rei, aprecierile legate de elementul melodiei apar izolate — fie dependente de o anumită personalitate creatoare, fie de o anumită lucrare sau anumită perioadă a unei culturi naționale. Prin acest mod de rezolvare, în care nu se acordă o atenție aparte melodiei, perspectiva mai largă a unei *melodii romantice de operă* pălește în mozaicul unor cercetări ce nu privesc în întregime epoca, dintr-un anumit punct de vedere. Or, tocmai aceasta este intenția prezentului subiect de cercetare, vizînd stabilirea *diversității reale* a manifestărilor melodiei în opera romantică. Aceasta se face ținînd seama de ambele direcții ale urmăririi istoriei muzicii : drept succesiune a unor personalități creatoare ce-și aduc, fiecare, contribuția originală în cadrul ansamblului epocii ; evoluție a stilurilor și limbajului muzical condiționate de validarea lor prin treptata asimilare a artei de către public, ca receptor al creației. În acest sens, prezența personalității poate fi interpretată — și în ceea ce privește melodia — drept manifestarea cea mai caracteristică, distinctă, prin genialitatea formulării, a unei perioade de istorie a muzicii.

Pot fi cuprinse în conceptul de *melodie* *, în general, toate relațiile posibile în ordinea succesiunii sonore. Opusă manifestărilor de natură simultană, melodia apare deci ca o succesiune ordonată după înălțime, durată, și inteligibilă ca atare. Ea cumulează organic elementele ritmice și cele ale relațiilor armonice, la care se adaugă timbralitatea. Relația dintre componentele ei se diferențiază pe epoci istorice, pornind de la succesiune intervalică, melopee și ajungînd la formularea celulei motivice și a diferitelor faze ale tematismului (apoi, mai tîrziu, ale atematismului). În acest drum atît de complex, fără de care nu poate fi concepută însăși existența muzicii, perioada romantică apare drept un moment de maximă expansiune a melodiei, ceea ce justifică și interesul cercetărilor întreprinse în acest studiu.

Problemele nu sînt lesne de rezolvat tocmai din cauza complexității acestui element, aparent atît de simplu, numit *melodie*. În tratatul *Inițiere în compoziție*, compozitorul Paul Hindemith **

---

* Iată ce spune Berlioz despre definirea melodiei, în paginile lucrării sale *A travers chants* : „*Effet musical produit par différents sons entendus successivement, et formulés en phrases plus ou moins symétriques. L'art d'enchaîner d'une façon agréable ces séries de sons divers, ou de leur donner un sens expressif, ne s'apprend point, c'est un don de la nature, que l'observation des mélodies préexistantes et le caractère propre des individus et des peuples modifient de mille manières.*" Cit. în Bibl. 7, p. 310. Vezi și P. Bertrand, Bibl. 10, p. 112—114 ; Hüschen H. Bibl. 43, p. 19—55.

** Paul Hindemith, Bibl. 39, p. 192—193.

Scanned with OKEN Scanner

explică cu subtilitate această arie de cercetare. Cuvintele sale nu reprezintă doar o încheiere a acestei introduceri, ci și un autentic stimul pentru cercetătorul acestei probleme ; le cităm de aceea drept *Moto* al prezentei lucrări :

„Melodia este elementul în care specificul personal al compozitorului se poate manifesta în modul cel mai direct și inteligibil. Fantezia sa îi poate dicta cele mai originale progresii armonice — tot astfel cum se poate desfășura în cele mai îndrăznețe forme ritmice, în cele mai frumoase efecte dinamice sau în cea mai adecvată măiestrie a instrumentației. Toate acestea vor avea o pondere destul de redusă însă atunci cînd va fi în stare să inventeze și melodii convingătoare... În materie de alcătuire melodică, deosebirile stilistice sînt aproape imposibil de analizat. Sînt mulți compozitori care scriu aceeași linie, și totuși îi putem identifica pe fiecare din ei, și încă în cele mai mici amănunte. Materialul armonic este de o varietate imensă, în schimb foarte puțin sensibil ; din contra, procesul melodic se poate reduce la cîteva date fundamentale, care, ce-i drept, pot fi modificate la infinit. Cu siguranță că tocmai această posibilitate de mînuire multilaterală a materialului melodic a determinat pe teoreticienii de odinioară să considere drept un nonsens constituirea unui sistem controlabil al mișcărilor de sunete. Se poate să fi fost și o oarecare ezitare în ce privește demascarea de la catedră a esenței celei mai personale și intime a compozitorului. Și n-a fost de loc greu să se păstreze discreția pe acest tărîm. Rareori compozitorii au fost și teoreticieni buni ; sau dacă au fost totuși, atunci au preferat să îndeplinească doar lucrul mai brut, de primă urgență, în loc de a descrie tocmai ce îi privea atît de direct. În ceea ce privește pe ceilalți, ei erau de-a dreptul incapabili de a spune ceva convingător despre lucruri care le erau cunoscute doar din auzite."

Scanned with OKEN Scanner

Melodica — Ritmica

În prima verigă de relații vitale pentru configurația melodică se înscrie structura ritmică și influența ei asupra desfășurării temporale, cu determinări stilistice caracteristice epocii. Relație definitorie pentru melodie în general, legătura cu ritmica este presupusă din chiar momentul în care la înlănțuirea orizontală a minmum două sunete a intervenit factorul dozării duratei. Bineînțeles, aspectele acestei relații, de-a lungul timpurilor, se dovedesc extrem de complexe, constituindu-se drept o categorie aparte a structurilor melopeii în general. Privind subiectul nostru — epoca romantică — se poate constata că chiar în acest spațiu istoric legătura dezvăluie aspecte diverse, condiționate de mai mulți factori.

Astfel, în abordarea generală a problemei se poate vorbi mai întîi de specificul ambianței stilistice particulare unor personalități creatoare, și totodată de cel al marilor școli componistice naționale romantice, al limbajelor de mare circulație, care aparțin vieții muzicale. La acestea se adaugă și referirile la noutățile pe care le implică cultivarea diferențiată a formelor instrumentale, vocal-instrumentale, simfonice și vocal-simfonice.

Particularitatea problematicii de față rezultă tocmai din această complexitate, din care trebuie izolate analitic aspectele caracteristice — acele ale relației melodie-ritm în cadrul operei, gen distinct și în același timp gen care însumează multe experiențe și acumulări colaterale. Se poate constata de fapt existența unei veritabile permanențe la nivelul cooperării neîntrerupte, căci melodica, în întregul ei, solicită ritmica implicînd-o în mai multe ipostaze, de *determinare* sau *subordonare* (interferență, precizăm, existentă și în afara limitelor epocii studiate cu o constantă complexitate specifică permanent limbajului muzical în genere).

Așa cum s-a arătat, ordinea abordării aspectelor de relații ale melodiei cu elementele determinante stilistic aparține unei priori-

Scanned with OKEN Scanner

tăţi stabilite metodologic, nu neapărat unei priorităţi absolute, inutile atîta timp cît avem de a face cu o manifestare sonoră complexă — limbajul muzical —, în care existenţa presupune simultaneitatea elementelor componente.

O primă constatare — legată indisolubil de factorul devenirii istorice a limbajului muzical în secolul XIX — ne indică subordonarea ritmicii, din punct de vedere stilistic, marelui impuls datorat revelaţiei specificului naţional *. Prin — sau datorită lui — acest impuls se adaugă formulărilor ritmice existente (succesiuni sau structuri de succesiuni) un veritabil „catalog" de noutăţi pentru muzica cultă. Este, fireşte, vorba de noutăţi a căror viaţă sonoră se presupune a fi o permanenţă a limbajului artistic folcloric. Opere semnificative pentru culturile naţionale, orientări de ansamblu ale imaginaţiei melodice aparţinînd marilor personalităţi componistice sînt astfel marcate de această asimilare. Compozitorul dispune treptat de formulări ritmice pregnante, neuzitate în epocile precedente, care îi înlesnesc elaborarea unor idei melodice ce, implicit, părăsesc vechile tipare. Schimbarea de configuraţie, datorită variabilităţii accentelor, tipologiei măsurilor, nucleelor ritmice cu profil pregnant, este sugerată cu generozitate de inepuizabilul fond al dansului şi cîntecului folcloric, antrenînd o eliberare de tradiţia succesiunilor clasice şi a periodicităţii cu care se construiseră frazele, ideile şi chiar formele mari în ansamblu. Dacă nu putem discuta despre o aprofundată cunoaştere ştiinţifică a domeniului folcloric (explorarea acestui domeniu nu aparţine cunoaşterii de tip romantic, determinată de caracteristicile atitudini afective şi filosofice ale artistului care, căutînd „factura" autentic naţională, este lesne înşelat încă de suprapunerea veritabilului folclor cu larga circulaţie de motive şi idei poetico-muzicale din folclorul utilitar al vieţii orăşeneşti sau al lăutarilor, deşi nici această zonă nu este lipsită de o anume autenticitate etnografică), se cuvine totuşi să observăm că prezenţa filonului naţional în ritmică, şi implicit înglobarea lui în formularea superioară melodică a actului componistic, este o trăsătură reală, determinantă stilistic.

Fondul operei romantice aduce numeroase exemple edificatoare, aparţinînd chiar primelor decenii ale secolului. Sînt evidente asemenea aspecte care ordonează ritmic la C.M. von Weber chiar arhitectonica melodicii scenelor de ansamblu. Nu este aici cazul

---

* Aceasta nu presupune, desigur, o limitare a specificului naţional doar la epoca respectivă. El reprezintă o acumulare valorică însumînd veacuri de-a rîndul. Vezi în această problemă Brăiloiu C. *Les écoles nationales*, Bibl. 15, p. 661—672.

Scanned with OKEN Scanner

unui decorativism de circumstanță, ci al unei asimilări proprii a ritmicii de ländler, în care accentul tare cade pe mijlocul arcului arpegiului, asemenea practicii instrumentistului popular (Weber. *Freischütz*, act I, pag. 36).

Exemplele ce se pot selecta din partiturile lui Weber nu se rezumă la „forografierea" și prelucrarea scenică a acestor tipuri de ritm dansant. Ele transpar și în simbioza lied-ländler a melodiilor vocale sau a ritmurilor dansante cu pulsație ternară, traducînd o anumită prospețime de expresie, care, deși accesibilă, evită orice apropiere de banal sau divertisment — cum sînt cele două idei principale din Aria lui Änchen (Weber. *Freischütz*, act I, tabl. 2, pag. 59—60).

Această trăsătură rămîne constant prezentă în opera germană, fără mari deosebiri în prelucrarea materialului — de la Lorzing la Humperdinck și chiar Wagner * (mai ales în *Olandezul zburător*), formulele urmează calea stilistică indicată de Weber.

Deosebite stilistic — dar nu și ca sursă de inspirație —, elemente de aceeași filiație pătrund și în opera italiană. Mai mult chiar, aici termenul de „pătrundere" poate fi înlocuit cu cel de „invadare" caracterologică, purtînd mai marcant amprenta accesibilității și pericolul facilului. Canzoneta, dansurile napolitane își desenează contururile de-a lungul a numeroase pagini de operă, mai accentuat la acei compozitori din primele decenii — să-i numim compozitorii care asigurau repertoriul stagiunilor de carnaval —, creatori care se bucură de un mare succes de public. Interesant de observat cum, după această primă generație (ale cărei nume celebre au fost Rossini, Donizetti, Bellini), pe o treaptă superioară de sintetizare a formulelor metro-ritmice, orientarea aceasta este preluată și de Verdi — mai cu seamă în creația primelor perioade. Astfel putem vedea cum ritmica (în cazul respectiv un „saltarello" napolitan) pătrunde în însăși ființa melodică a unei întregi arii, organizîndu-i desfășurarea. Verdi apelează deseori la acest procedeu, obținînd atît unitatea de formă, cît și continuitatea expresivă a imaginii muzicale. (Verdi. *Rigoletto*, act I, Balada Ducelui, pag. 6).

Nu este prea îndepărtată situația aceasta de cea a modului în care, cu variante bine dozate, canzoneta înlesnește curgerea melodică a momentelor solistice. Să remarcăm, Verdi are în asemenea

---

* „Ceea ce distinge într-un mod cu totul vizibil melodia populară... este în primul rînd spiritul ei viu animat și *ritmica* ce i-au fost direct transmise de dansurile populare ; așa-zisa melodie absolută a noastră își pierde înțelesul popular în măsura în care se îndepărtează de această însușire a ritmicii" — scrie Wagner în 1862. Cit. în Bibl. 7, p. 637.

Scanned with OKEN Scanner

cazuri intenţia de a fixa muzical anumite situaţii sau nuanţe, trecînd peste amănuntul cuvintelor. Ritmica este aici mai precisă decît libretul, secondînd — uneori conducînd — melodia. Frazele pot fi construite cu prelungiri bazate pe balansul ritmic — pătrimi, optimi (Verdi. *Bal mascat*, act I, tabl. 2, aria lui Riccardo, pag. 74) — sau pot îmbina rigoarea simetriilor ritmului de dans cu deschiderea melodică a canzonetei (*Bal mascat*, act I, aria lui Oscar, pag. 26).

Elemente interesante din acest punct de vedere apar mai tîrziu în opera romantică franceză. Dar puternicele reflexe ritmice folclorice, cu structuri evidente ca destinaţie (mai mult descriptiviste, în muzica lui Gounod — *Faust*), tind spre caracterizări psihologice îndreptate în special spre domeniul dramaturgiei (vezi dubla semnificaţie a *Habanerei*, *Seguidillei*, *Dansurilor ţigane* din *Carmen* de Bizet). Sînt trăsături pe care le reîntîlnim şi de-a lungul unor pagini de operă rusă (mai ales la Musorgski) sau cehă (Smetana).

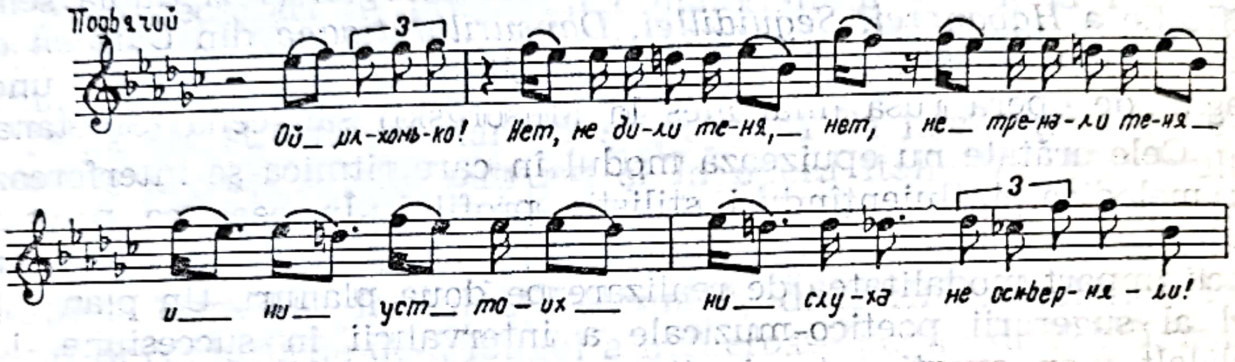
Cele arătate nu epuizează modul în care ritmica se interferează cu melodica, influienţîndu-i stilistic profilul. În ceea ce priveşte cadrul strict al melodiei ca limbaj expresiv, prozodia şi legile metricii împart modalitatea de realizare pe două planuri. Un plan este cel al sugerării poetico-muzicale a intervalicii în succesiune, iar celălalt plan aparţine tensiunii acumulărilor ritmice. Varietatea accentului metric — varietate care însumează o experienţă de mai bine de două veacuri în transferul de valori ale cuvîntului spre expresivitatea muzicală, a teatrului cîntat — este de natură să determine anumite scheme ritmice, jocul valorilor creînd de la sine un anumit joc echilibrat al intervalelor melodice. Nu pot fi ignorate aici multe momente caracteristice, aparţinînd ca specific întregii literaturi lirice romantice. Dar, precumpănitor, prin declamaţie şi prozodie, ritmica dă naştere la idei melodice particularizate. Exemplele abundă de astă dată în operele de maturitate ale titanilor teatrului muzical romantic, de la Wagner pînă la Verdi sau Musorgski.

Unitatea text-muzică este unul dintre marile principii directoare, realizate deplin de Wagner cu o consecvenţă impresionantă. Poate însă nicicînd ea nu convinge mai mult decît în acea operă care are ca subiect însăşi dezbaterea esenţei poeticii muzicale ca măiestrie creatoare — *Maeştrii cîntăreţi*. Aici se poate vedea cu claritate (spre pildă în ariile lui Walther sau Monologul lui Hans Sachs) cum cadenţa versului dă melodiei un cadru, altul decît cel tradiţional (în care simetria accentelor măsurii ordona textul după criterii verificate ale clasicismului, în parte preluate de primii romantici). Este o schimbare a echilibrului frazei tradiţionale, pe

Scanned with OKEN Scanner

cît de firească, pe atît de înnoitoare. Wagner nu este singurul muzician preocupat de această problemă. La Musorgski, cadrul ritmicii este și mai liber, trecînd spre un discurs cu trăsături ce pot fi asemănate cu pulsul unei cvasi-improvizații. Nu atît în *Boris Godunov* (în care detașările sînt vizibile, dar nu finalizate) cît în *Hovanscina*, Musorgski capătă firescul liniei intervalice în succesiune, pornind de la firescul „citirii" ritmice apropiate de declamația vorbită (dar nu copie, ci prelucrare superioară a ritmului):

Musorgski • HOVANSCINA, act III, sc. 7 (pag. 134— 140)



După cum s-a spus, interferența elementelor face imposibilă izolarea acestor aspecte de celelalte componente ale limbajului. Mai apropiate de relația melodică-poetică, relațiile text-muzică vor fi astfel subiectul unor observații ulterioare.

Prezentînd aceste aspecte anticipăm deschiderea unei alte perspective, care aparține nu numai domeniului complexului melodic, ci și concepției temporale, validînd importanța pe care au acordat-o romanticii îmbinării nespeculative a tradiției cu inovația.

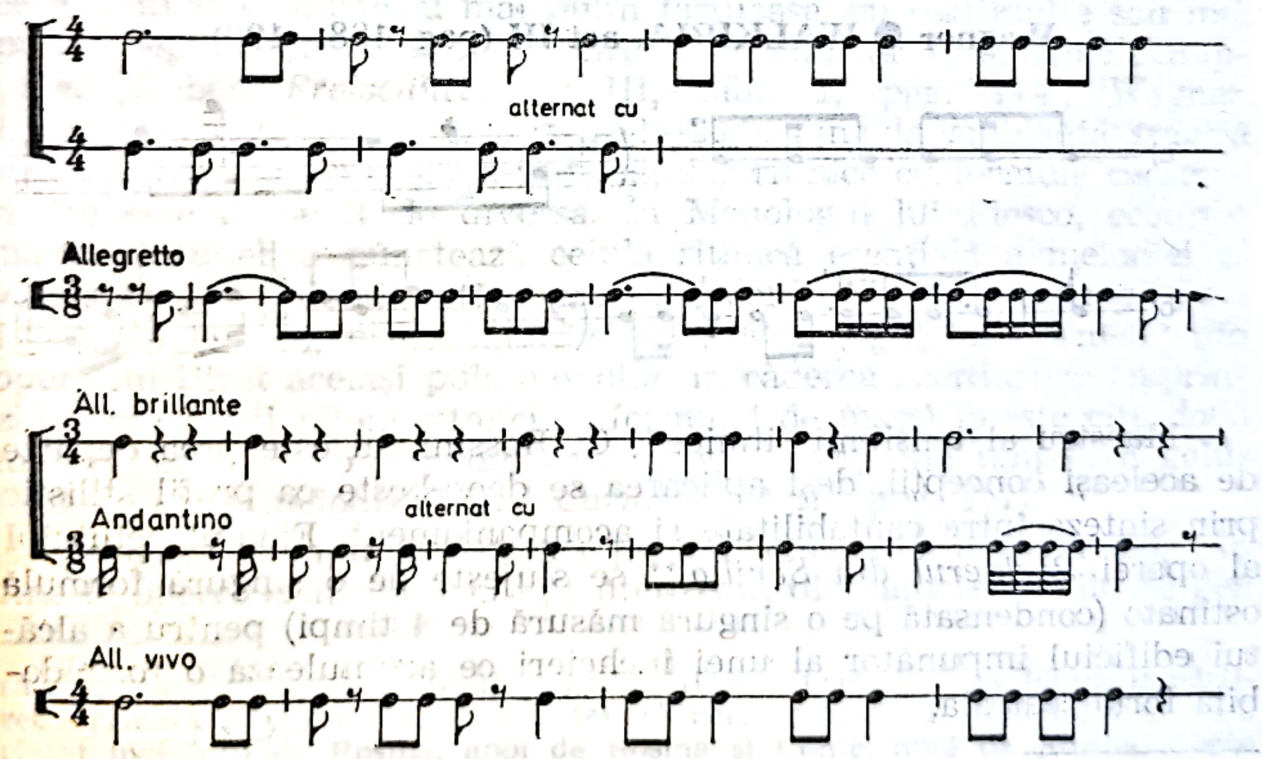
Relația melodie-ritm implică și o lărgire a orizontului analizei privind planul de ansamblu al unei lucrări. Incontestabil, pulsul ritmic transpare și în modalitatea alternanței și succesiunii numerelor, scenelor, ansamblurilor, de la dimensiunile tablourilor pînă la cele ale actelor (nu este desigur o noutate absolută pentru romantici, deosebirea constînd numai în modul aplicării). Proiectarea ritmică a schemei desfășurării temporale este de natură să favorizeze și să reliefeze selecția melodică cea mai potrivită (adică cea mai expresivă), lărgind suflul cinetic al momentului respectiv. Să ne oprim la cîteva exemple. De pildă un fragment din opera *Falstaff* de

Scanned with OKEN Scanner

Verdi în care replicile lui Ford alcătuiesc o schemă ritmică ce susține mersul întregii acțiuni muzicale, determinînd înseși salturile intervalice cele mai potrivite (Verdi. *Falstaff*, act II, tabl. 2, replicile lui Ford, pag. 252—281).

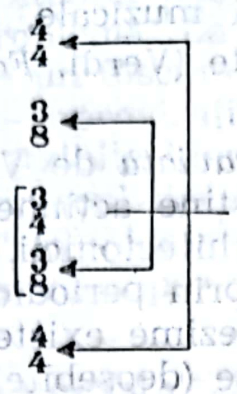
În actul I al operei *Traviata* de Verdi, lucrare care excelează prin coloana ritmică ce susține acțiunea muzicală, această schemă evidențiază însăși forma arhitectonicii, bazată pe cîteva formule caracteristice ce se impun prin periodicitatea repetării lor. Forma rezultată dezvăluie cu limpezime existența unui lied cu două segmente extreme net deosebite (deosebite și ca structură a accentelor măsurii de 4/4) care încadrează două segmente mediane mai diverse ca configurație (dar unite prin rotunjimea periodicității ternare a măsurii). De remarcat că în echilibrul formei numărul egal de măsuri între segmentele respective (seg.$_1$ + seg.$_4$ = 26 măsuri ; seg.$_2$ + + seg.$_3$ = 26 măsuri) este compensat de diferența numărului de timpi care asigură ponderea cadrului * :

Verdi • TRAVIATA, act I (Nr. 2, pag. 8—26 ; Nr. 3, pag. 27—43 ; Nr. 4, pag. 44—65 ; Nr. 5, pag. 66—82)



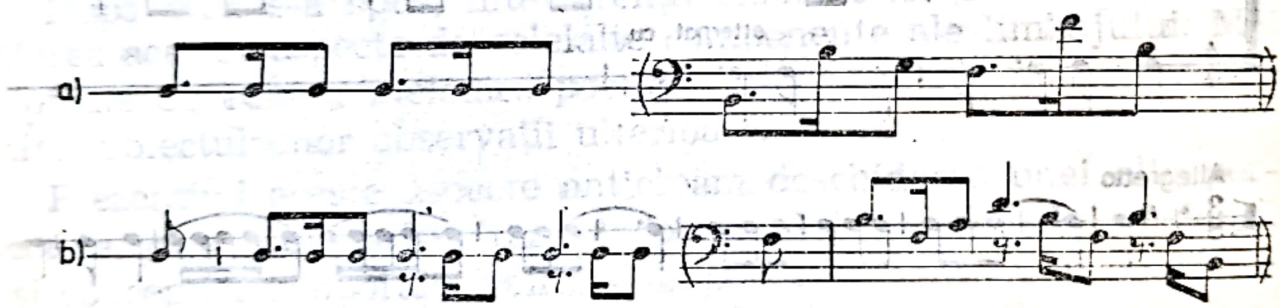
* În sensul unei posibile analize ritmice a formei, vezi și cap. *Rhythm, Continuity and Form*, Bibl. 24, p. 144.

Scanned with OKEN Scanner



Pentru pregnanța imaginii poetice-muzicale, Wagner procedează altfel, construind un întreg moment pe repetarea variațională a unei singure celule ritmice de bază. *Cavalcada Walkiriilor* se înfățișează astfel cu primele 46 de măsuri drept un șuvoi sonor a cărui cinetică este impulsionată neîncetat de rostogolirea perechilor de trei note inegale (optime cu punct, șaisprezecime, optime), chiar dacă intrările vocilor oferă cel puțin două variante (var. *a*, intervale în succesiune la o voce instrumentală; var. *b*, intervale în succesiune la două voci instrumentale complementare):

Wagner ● WALKIRIA, act III (pag. 188—190)



Maestru al tensiunii ritmice *, G. Rossini nu este prea departe de aceleași concepții, deși aplicarea se deosebește ca profil stilistic prin sinteza între cantabilitate și acompaniament. Finalul actului I al operei *Bărbierul din Sevilla* ** se slujește de o singură formulă ostinato (condensată pe o singură măsură de 4 timpi) pentru a alcătui edificiul impunător al unei încheieri ce acumulează o formidabilă forță teatrală.

---

* Vezi G. Sbârcea, Bibl. 70, p. 236—237.

** „...Se știe că dușmanii săi îl denumiseră M. Crescendo, pentru a-i ironiza abuzul acestui procedeu. Dar cît de minunat este efectul pe care a știut

Scanned with OKEN Scanner

Nu poate fi despărțită esența ritmică, dătătoare de idei ce particularizează stilul respectivului compozitor în crearea de melodii caracteristice, de trăsăturile concepției de simfonist, de modul în care este privită contribuția agogicii și dinamicii. După cum se poate constata, la majoritatea compozitorilor toate acestea condiționează unitatea organică a creației respective, soluționarea cvasi-simultană a acestei unități, ferind-o de pericolul manierismului sau al artificialului expresiei.

Dacă la începutul capitolului se reținea cîteva aspecte legate de sugestiile muzicii populare în domeniul ritmicii (cu ecouri în melodică), subliniindu-se alcătuirea unui fond de idei germinativ pentru compozitorii romantici, trebuie adăugat că acest fond este sporit și de cultivarea constantă a pieselor de gen, individualizate de miniatura romantică. Melodica va reflecta astfel structurile ritmice ale unor genuri miniaturale cu expresie caracteristică, genuri ce-și topesc conturul în dimensiunile mai ample ale scenelor muzicale de operă, fără a șterge similitudinile cu practicarea lor în afara teatrului. Dintre ritmurile caracteristice — larg utilizate în operă — pe care le-au sugerat aceste genuri, pot fi astfel reținute cele de marș, cu variante legate de situație dramatică. De la cadența accentului binar pe un tempo mișcat *(allegretto)* amintind de ambianța unor ceremonii mai mult sau mai puțin fastuoase, cu mai multe sau mai puține legături în muzica de circulație, cum ar fi marșurile nupțiale. (Weber. *Freischütz,* act III, tabl. 1, pag. 114; Wagner. *Lohengrin,* act III, sc. 1, pag. 262—263), pînă la ambianța tragică a marșurilor funebre, gama implicațiilor ritmice cu formule caracteristice este deosebit de diversă. În Monologul lui Fiesco, ecourile marșului funebru punctează celula ritmică esențială a melodiei și totodată nuanța dominantă a poeticii. (Verdi. *Simon Boccanegra,* act I, aria lui Fiesco, pag. 23), pe cînd în Monologul lui Carmen * din opera lui Bizet același puls monoton în căderea acordurilor (cuprinzînd principalii piloni ritmici ai formulei de marș) unește cîte două măsuri ternare sub periodicitatea binară, sprijinind umplerea golurilor de către melodie (Bizet. *Carmen,* act III, pag. 257).

Wagner, compunînd marea pagină a morții lui Siegfried, în finalul operei *Amurgul zeilor,* sintetizează din caracteristicile de gen

---

să-l scoată din crescendo-ul introdus în finalul primului act (după împărțirea orginală a operei în două acte), și care începe cu *Andantele* în 12/8 cîntat mai întîi de Rosina, apoi de Rosina și Conte, apoi de Rosina, Conte și Bartolo, cărora li se adaugă succesiv Figaro, Marceline, corul... fiind urmat de secvența *Vivace...*" (R. Dumesnil, Bibl. 29, p. 58—59).

* Vezi Fr. Robert, Bibl. 65, p. 159.

Scanned with OKEN Scanner

ale marşului funebru acele elemente ce fac pregnantă prezenţa lui expresivă, alternîndu-le cu formulări melodice rapide, ce apar complementare pulsului iniţial (Wagner. *Amurgul zeilor*, act III, pag. 324), în timp ce Verdi, pentru o situaţie dramatică apropiată, recurge la soluţia recitativului vocal, ordonat de ritmica marşului, sprijinit de coloane armonice pe timpii tari (Verdi. *Otello*, act IV, final, pag. 360), rezultatul fiind însă la fel de puternic.

Asemenea procedee sînt intim legate de sugestia unei anumite formulări de circulaţie, care în unele scene de operă cunoscuseră şi exprimări apropiate de factura iniţială a piesei detaşate. Cele două exemple la care ne vom referi nu sînt unice, dar caracterizează două soluţii melodice diferite în cadrul corurilor concepute ca marşuri festive sau eroice. Primul, aparţinînd lui Wagner, ilustrează măreţia fastului medieval din *Tannhäuser*, cel de al doilea, selectat din opera *Faust* de Gounod, realizează imaginea copie (melodic şi ritmic) a cîntecelor de epocă din preajma războaielor napoleoniene (Wagner. *Tannhäuser*, act II, Marşul invitaţilor, pag. 114—122; Gounod. *Faust*, act IV, Marşul soldaţilor, pag. 183—184).

Desigur, mai ales în ceea ce priveşte macrostructura unei opere, la cele spuse privind relaţia melodicii cu ritmica se adaugă şi felul în care un gen teatral sau altul determină o atitudine dominantă în opţiunile ritmicii, de la selecţia motivelor pînă la structura numerelor, scenelor, actelor şi, poate, mai ales a desfăşurării integrale. De la amănunt, particularitate, pînă la forma mare a lucrărilor, factorul ritmic se relevă deci ca esenţial în determinarea diversităţii melodicii, participant direct în alcătuirea configuraţiei soluţiilor adoptate de compozitor. Şi spunînd aceasta, presupunem pe de o parte imensul cîmp de acţiune diversă a stilisticii în variantele oferite de creaţia romantică; în acelaşi timp, se cuvine încă o dată subliniat faptul că libertatea condiţionată apare drept specifică nu numai în intimitatea actului creator al melodiei, ci şi în relaţiile existente între toate elementele ce alcătuiesc limbajul, sau, mai bine zis, comunicarea prin intermediul gîndirii prin sunete.

Scanned with OKEN Scanner

Melodica — Armonia

Un semn distinctiv pentru evoluția și diversitatea stilistică a muzicii romantice este și treptata emancipare a melodicii în relația cu structurile armonice. Pasionant de urmărit în majoritatea partiturilor romantice, vocale sau instrumentale — cu cît înaintăm în timp, cu consecințe dincolo de așa-zisul hotar al epocii, determinînd un proces evolutiv către atonalism —, cum compozitorii se îndepărtează treptat, în acest domeniu, de estetica *practicii armonice* clasice. Nu este cazul unei îndepărtări din dorința originalității artificial obținute prin îndrăzneli, ci al unei firești deveniri impuse de noutatea climatului afectiv și expresiv în care se creează.

Sesizabilă încă de la preromanticul Beethoven, părăsirea treptată a tipului de melodică — a tematicii melodice în primul rînd — construită pe desfășurarea trisonului tonicii, dominantei sau subdominantei, sub diferitele forme ale arpegiului, este determinată de anumite relații de interferență, de interacțiune. Procesul — care în sine nu este particular operei, ci cuprinde orizontul practicii creatoare a tuturor genurilor — are un evident sens de îmbogățire a expresiei. Și nu este neașteptat sau lipsit de firesc ca acest proces să cuprindă în primul rînd sectorul cel mai direct accesibil ascultătorului, cel mai sensibil exprimărilor imagistice noi — melodia. Mai întîi o treptată utilizare a tuturor procedeelor de ornamentare, de înflorire a arpegiului inițial, acest proces tinde spre autonomizarea unora dintre sunetele respective. După sine, această autonomizare atrage și lărgirea spectrului interpretării sensurilor armonice legate de sunetele acestea individualizate. Pe de altă parte — dar și ca o consecință a primei observații — remarcăm din ce în ce, odată cu sinuozitatea mersului melodic, potențarea valorii cromatismului, afirmată complex, devenind apoi un procedeu de construcție melodică în care, datorită lărgirii dublelor și triplelor ipostaze posibile în mersul armonic, apar diferite prilejuri de „amînare" orizontală (deci

Scanned with OKEN Scanner

melodică) a rezolvărilor conclusive pe trepte principale. Accentuăm că nu este vorba despre un procedeu reflectînd o opțiune teoretică deliberat aplicată de compozitor, așa cum ar putea să pară din cele spuse pînă acum. Este, dimpotrivă, o schimbare în intimitatea limbajului muzical, uneori greu sesizabilă la audiții superficiale, care, ajunsă la o ipostază vizibilă, include o evoluție lentă, cu acumulări anterioare. Și — nu numai pentru compozitorul de operă — privind epoca romantică, invenția armonică, cu implicații atît de directe și de diverse în invenția melodică, ne apare ca semnul distinctiv al forței de inovare, pe de o parte ; al acumulării și depășirii experiențelor clasice, pe de altă parte. Este ceea ce am numi, pe planul de ansamblu al artei componistice, nivelul culturii profesionale de care va dispune compozitorul noii epoci. Aceasta distinge diferitele contribuții stilistice, pe traiectorii variabile ca perioadă temporală în drumul creației fiecărui artist. Problema este întru totul valabilă și în domeniul operei.

Ca și în capitolul precedent, privind ritmica, reținem și aici importanța cunoașterii mai îndeaproape, cu acea atenție afectivă declarată, a fondului artistic popular, a muzicii naționale, cunoaștere care este de natură să dea multe sugestii novatoare limbajului sonor și pe dimensiunea melodico-armonică imaginată de compozitor, prin aprofundarea modalismului.

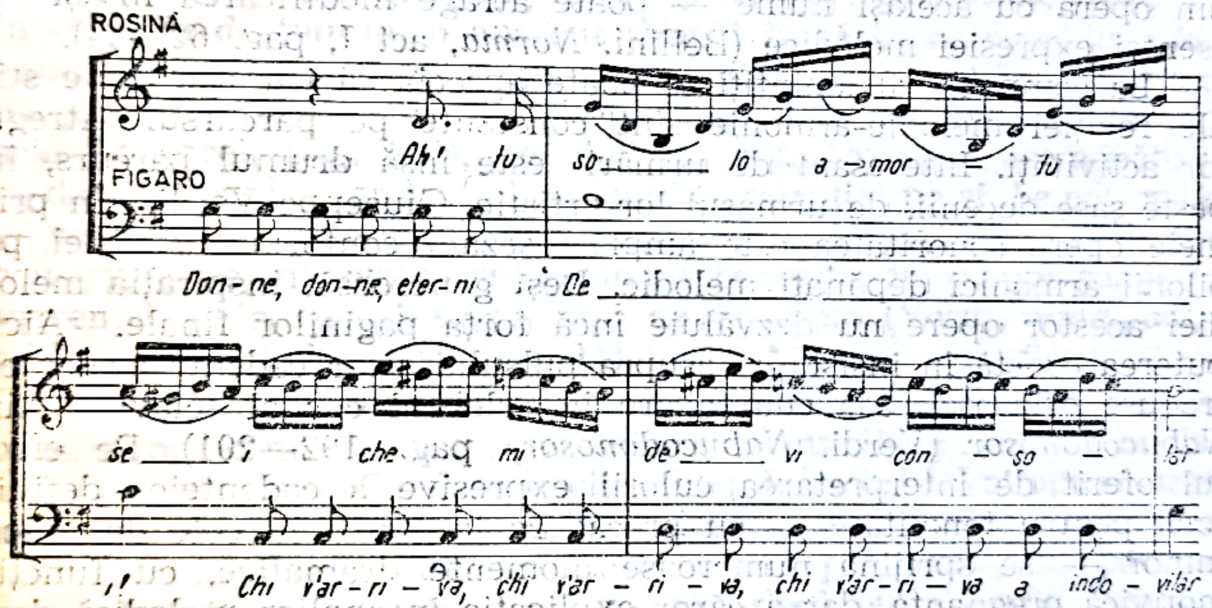
Esențialmente melodic, genul operei presupune deci „așezarea" succesiunii orizontale a sunetelor — melodia — pe un fundament mai mult sau mai puțin complex, fundament care nu exclude însă existența elementului de succesiune temporală și în dimensiunea verticală. Diferențierile stilistice pot fi aici pregnante, oglindind cu limpezime linia zigzagată a apariției, afirmărilor treptate sau în salturi, a aprofundării pe etape a procedeelor utilizate de compozitor.

Privind istoric, drumul cel mai domol, fără „accidente" datorate inovațiilor care ar fi de natură să provoace salturi — deci și surprize pentru marele public — în evoluția lineară de la clasic la romantic, apoi la postromantic, este cel al operei italiene. Rossini, pe drept un „maestru al tensiunii temperamentale", preia moștenirea unei practici armonice simple — putem spune chiar simpliste ? — existente în cutuma operei clasice italiene a predecesorilor săi, în special Cimarosa, Paisielo, Paer. El nu depășește în scriitura sa melodică stadiul arpegierii trisonurilor sau cel al umplerii spațiilor dintre sunetele acordurilor consonante, piloni de tonalitate, cu pasaje. Aceste pasaje, existente ca atare, fără detașări individualizante, nu capătă vreo personalizare funcțională. La acestea se

Scanned with OKEN Scanner

adaugă fiorituri și salturi tot în cadrul armoniei clasice. Chiar și pe teritoriul mai liber al cadențelor, Rossini se oprește la aceleași limite (se oprește, sau mai de grabă *nu simte încă* necesitatea să le depășească). Astfel poate fi interpretat capul tematic al Cavatinei Rosinei din *Bărbierul din Sevilla*, care detaliază orizontal, pe arpegii, armonia pe care se construiește melodia. (Rossini. *Bărbierul din Sevilla*, act I, tabl. 2, Cavatina Rosinei, pag. 75), sau un fragment al duetului Rosina-Figaro, din aceeași operă, în care vivacitatea scriiturii vocale se bazează pe ritmul șaisprezecimilor ce brodează variațiuni ornamentale pe armonia contextului, într-un joc al vocii pe treptele principale ale tonalității *sol major*:

Rossini • BĂRBIERUL DIN SEVILLA, act II (pag. 108)



Nivelul este altul — nu prin forțare vizibilă sau voită îndrăzneală — la contemporanii săi mai tineri. Dar nu la Donizetti, din punct de vedere al acestei relații aparținînd spiritului rossinian, ci la Vincenzo Bellini. Adică tocmai la acest compozitor care a fost deseori criticat pentru simplismul limbajului său armonic*. Contrar acestei opinii, se poate spune că Bellini are un orizont mult mai larg al concepției melodice. Probabil că dacă sînt privite izolat acordurile plasate sub linia melodiei sînt schematice. Dar aici se

* Vezi D. J. Grout, Bibl. 35, p. 436—437.

Scanned with OKEN Scanner

cere analizarea complexului sonor în care linia melodică — prin importanța acordată funcțiilor constitutive ale fiecărei note ce are corespondent în armonie, prin individualizarea acestor note — indică o asimilare orizontală a funcțiilor, transcrise într-o diagramă de desfășurare. Independența despre care vorbeam este relativă, devine o particularitate stilistică belliniană, acea conducere a succesiunii sonore spre spațiul larg al rezonanțelor și ecourilor. Numeroase pagini ale compozitorului — muzician admirat tocmai pentru respirația largă a melodiilor sale, tensionate expresiv, de către Wagner, și comparat de contemporani cu Chopin datorită similitudinilor de estetică a melodiei — relevă acest mod de a compune. Cu precădere momentele elegiace, tipice romantismului poetic, poartă această amprentă, în zborul lin al vocii. Fiecare sunet, dincolo de aparența desenului, este exact cel cerut, orice schimbare de amănunt — așa cum se poate vedea în debutul ariei Normei din opera cu același nume — poate atrage modificarea însăși a esenței expresiei melodice (Bellini. *Norma*, act I, pag. 62—64).

La compozitorii amintiți se poate aprecia că trăsăturile de stil ale relației melodie-armonie sînt constante pe parcursul întregii lor activități. Interesant de urmărit este însă drumul parcurs, în peste șase decenii, de urmașul lor artistic, Giuseppe Verdi. În primele opere sonoritatea este amplă, așezată conform tradiției pe pilonii armonici depănați melodic. Deși generoasă, inspirația melodiei acestor opere nu dezvăluie încă forța paginilor finale. Aici, puterea constă în insistarea asupra pulsului unor cadențe armonice traduse orizontal, așa cum apare în celebrul cor al sclavilor din *Nabucodonosor* (Verdi. *Nabucodonosor*, pag. 192—201). Pe efectul oferit de interpretarea culorii expresive a cadențelor definitorii pentru tonalitate — cu precădere la Verdi în cele de mod minor — se sprijină numeroase momente dramatice, cu funcție motivică pregnantă, dar a căror explicație în analiza melodică despărțită de cea armonică nu ar fi posibilă *. (Verdi. *Puterea destinului, Preludiu*, pag. 1).

Conștientizarea acestor efecte, la un muzician care și-a făurit în mare parte opera pe baza propriilor experiențe, se accentuează cu fiecare nouă lucrare. La Verdi se poate cel mai explicit discuta despre o evoluție a culturii profesionale, obținută prin practicarea

---

* Regăsim acest procedeu și la alt mare dramaturg al operei, Georges Bizet, cu mulți ani mai tîrziu. Oricît de uzitat ar părea în sine, procedeul a slujit, aproape un secol, personalizării unor teme principale devenite — paradoxal poate — motive originale, de neconfundat, astfel cum apare motivul (tot al „destinului" !), descendent de această dată, în Preludiul operei *Carmen*. În legătură cu acest motiv, vezi și I. Sollertinski, Bibl. 74, p. 234.

Scanned with OKEN Scanner

componisticii, devenită efect și cauză a studiului. Pentru a marca această ascensiune, să observăm și un alt moment — Preludiul la opera *Rigoletto* — în care relațiile armonice, devenite relații expresive, creează motivul, ambivalent (melodic și armonic) ca finalizare dramaturgică. De asemenea, pentru perioada de acumulare a experienței, compozitorul păstrează încă principiile predecesorilor. Destul de multă vreme, Verdi va poseda, printre datele definitorii ale stilului său, procedeul dispunerii intervalelor în funcție de pilonii armonici principali. Dar, spre deosebire de ceilalți compozitori, această așezare devine, prin potențarea efectului vocal, o manieră de exprimare cu valoare dirijată. Coborîrile treptate, pe nivelurile tonalității, sînt constant ordonate potrivit esenței principiilor limbajului armonic tradițional, spectaculozitatea sonoră crescîndă prin conștiința urmăririi expresivității. Verdi nu părăsește, în acest sens, tradiția, dar o adaptează la diferite grade de expansiune melodică. În *Puterea destinului*, o aparent simplă frază ce ar conchide sfera tonalității *si bemol major* se transformă într-un motiv conducător de mare forță dramatică (Verdi. *Puterea destinului*, act IV, aria Leonorei, pag. 301), pe cînd în *Aida*, o frază asemănătoare — dar cu profil ascendent al arpegiului cadențial pe *si bemol major* — schimbă însăși esența expresiei, puternic luminoasă, a melodiei; construită pe intervalul predominant de terță, în planul tonal al secvenței și în cel al succesiunii de acorduri (Verdi. *Aida*, act I, tabl. 1, aria lui Radames, pag. 11).

Căutările compozitorului lasă să se observe uneori, în sinuozitatea unora dintre liniile sale melodice, anumite inflexiuni modale (cum putem vedea în debutul ariei Aidei din actul III al operei, unde balansul melodiei se sprijină pe culoarea unor trepte intermediare)*. Dar la Verdi aceste căutări nu sînt pregnante, nu părăsesc un anume concret armonic clasic, chiar dacă puțin lărgit, dovedind mai degrabă o intenție de colorare armonică a melodiei cu inflexiuni cerute de context și păstrate oarecum la nivelul variațiunii ornamentale (Verdi. *Aida*, act III, tabl. 1, Romanza, pag. 159).

De abia tîrziu, în *Falstaff*, compozitorul ajunge la acea eliberare firească de rigoarea funcțiilor armonice coordonatoare ale melodiei, mișcîndu-se mult mai lesne între punctele de referință ale to-

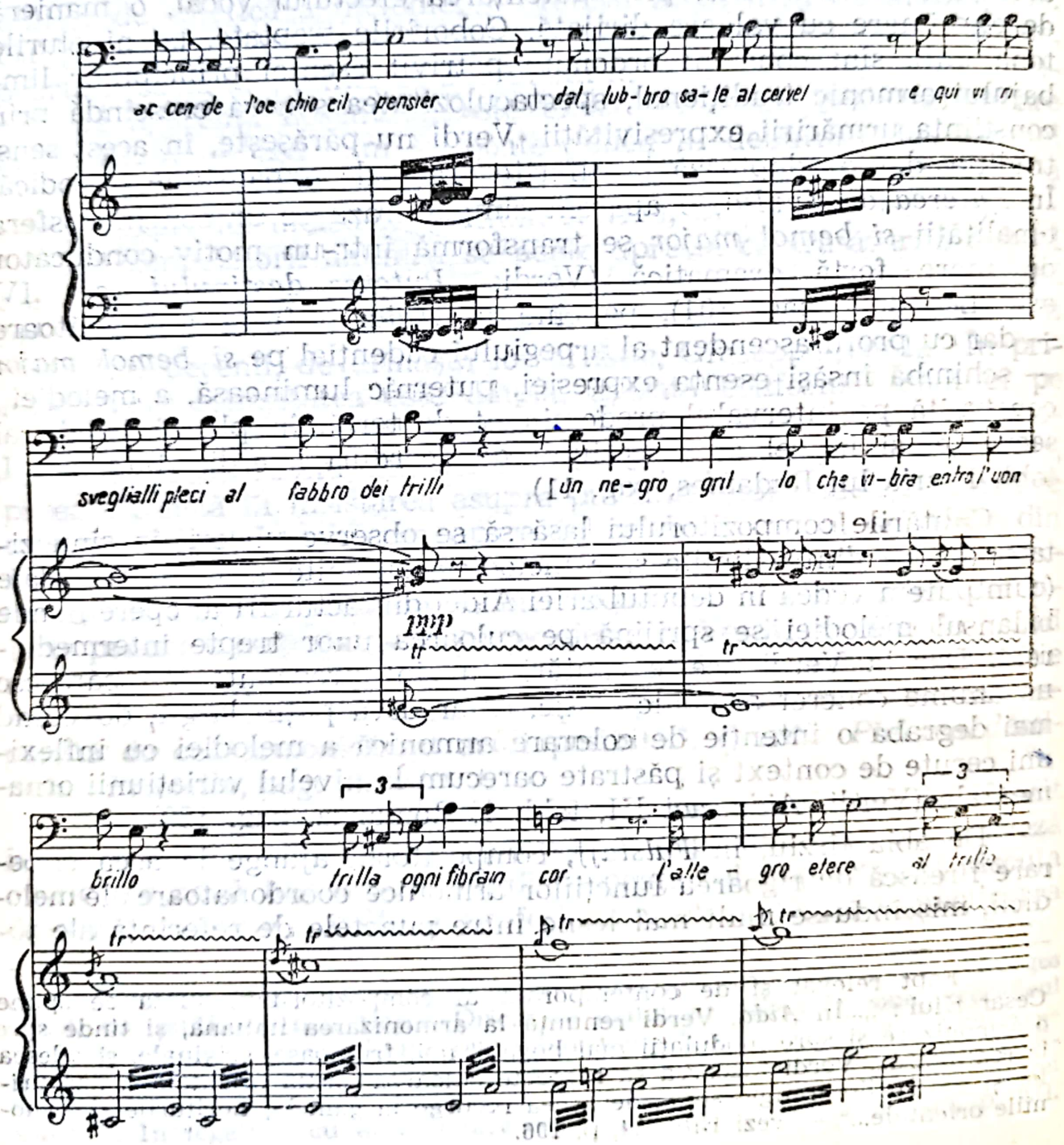
---

* Fapt relevat și de contemporani ai compozitorului. Iată ce spune Cesar Kiui: „...În *Aida*, Verdi renunță la armonizarea italiană, și tinde spre o armonizare și spre modulații mai bogate, noi, frumoase, originale, și adesea le realizează... Verdi încearcă să respecte culoarea locală orientală a dansurilor și a corurilor religioase, și de aceea recurge la gamele, fioriturile și armoniile orientale..." — vezi Bibl. 34, p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

nalității (de altfel păstrate în măsura în care Verdi nu este un muzician care simte nevoia eludării contextului tonal). Desfășurînd discursul pe perioade inegale, dar cu un echilibru interior al frazei, el îl situează la hotarul între declamație și o aparentă improvizație sprijinită pe armonii de referință.

Verdi • FALSTAFF, act III, tabl. 1, (pag. 302—309)



O particularitate „armonică" a melodiei verdiene se desprinde din maniera cadenţărilor în arii sau în ansamblurile solistice. Aici, reţinem o practică preluată din tradiţia teatrului vocal italian al predecesorilor săi — spre exemplu Donizetti (*Elixirul dragostei*, act II, aria lui Nemorino, pag. 229—231), constînd din edificarea unor fraze conclusive melodic şi armonic, care, chiar cînd refuză virtuozitatea, precizează orizontal mersul armonic de finalizare a unui număr închis. Procedeul, prezent pînă la operele de maturitate, deşi aparent este legat indisolubil de stilul epocii, nu al compozitorului, a devenit în timp un element stilistic particularizant al melodiei verdiene. Cadenţa marii arii a Ducelui din *Rigoletto* (actul II) poate sluji de exemplu pentru numeroase cazuri similare de încheiere melodică a ariilor, aşa cum finalul terţetului Amelia, Riccardo, Renato din actul al II-lea al operei *Bal mascat* reprezintă un tip melodic de încheiere a ansamblurilor solistice pe numere. Motivele finalizante sînt concretizate pe rînd de fiecare voce, totodată la fiecare nivel de registru păstrîndu-se o anumită formulare a notelor necesare cadenţării, ce impun tonalitatea prin repetare ostinată, transformată în procedeu stilistic de încheiere verdiană, uneori necesar pentru a explica chiar probleme mai largi decît melodica, aparţinînd dramaturgiei. Fără a şti care este scopul compozitorului, pentru care la un moment dat o perioadă dramatică trebuie încheiată marcant printr-o suită de repetări cadenţiale, s-ar putea aprecia procedeul verdian drept convenţie. Dar dacă înţelegem că ceea ce era particular tematic devine limbaj armonic necesar punctului terminus, determinînd prin recul însuşi profilul cvasi-melodic al vocilor participante, atunci putem refuza, pe drept cuvînt, această acuză adusă marelui inventator de melodie care a fost Verdi. Un exemplu clar ne este prezentat, în acest sens, de mult discutatul final al duetului Leonorei cu De Luna din opera *Trubadurul* (act IV, pag. 204).

La compozitori contemporani cu perioada ultimă a creaţiei verdiene (şi influenţaţi cu sau fără voia lor de puternicul ecou al operelor sale) reîntîlnim deseori asemenea cadenţări finalizante. Deşi poate mai mascate de scriitură, ele rămîn o prezenţă melodică de cert efect conclusiv în teatru. Georges Bizet le utilizează cu asemenea măiestrie, încît, deşi procedeul este de mult învechit, la el apare cu o amprentă originală ce nu şi-a uzat parcă resursele. Iată două asemenea momente din opera *Carmen*: încheierea ariei lui Don Jose, în care, cu mersul treptat ascendent al vocii, secondat apoi de acompaniament, compozitorul plasează culminativ concluzia melodică şi armonică, şi ultimele măsuri din finalul operei (aici recunoaştem poate şi unele umbre ale wagnerianismului), unde Bizet, prin mersul

Scanned with OKEN Scanner

descendent treptat, validează melodic în partida vocală esența cadenței armonice din acompaniament.

Arpegiul poate fi întîlnit în multe pagini vocale, slujind din punct de vedere sonor începuturilor de frază sau cadențărilor melodice, ceea ce, după cum s-a arătat, nu este nefiresc atîta timp cît compozitorii nu neagă valoarea practicii armonice tradiționale. (Chiar cînd tehnica armoniei a depășit mult limitele clasice, această negare întîrzie să fie manifestă.) Rolul expansiv al desfacerii melodice a acordului apare mai întîi ca o maximă exploatare a fondului melodic existent. Deseori, la compozitorii germani, el este unit cu exuberanța efuziunilor lirice. Astfel, Weber, în marile solo-uri lirice ale operelor sale — de la *Freischütz* la *Euriante* sau *Oberon* —, se lasă condus de virtuala energie declanșată de „zborul" desfășurat al trisonului, care îi permite să obțină un maximum de amplitudine a deschiderii melodice, fără a umbri tensiunea armonică pararelă și fără a lipsi expresia de o anumită factură originală în redarea poeziei. Cavatina Agathei din *Freischütz*, în întregime gîndită pe arpegii desfășurate în ambele sensuri, larg sau strîns, nu este mai puțin inspirată ca melodicitate, deși schema armonică ar reduce textul muzical la cîteva trisonuri (act II, pag. 105).

Este de altfel stadiul de la care pornește și Wagner, bazîndu-se pe experiențele compozitorilor ce l-au precedat. (Ca și la Verdi, au fost necesare numeroase precedente pentru a asigura baza lansării noului prin creația wagneriană, la alte dimensiuni și cu alte trăsături stilistice, firește.) Prima sa mare realizare personală — încă tributară trecutului, dar nu epigonică — este *Olandezul zburător*, în care nucleul tematicii nu este prea îndepărtat de practica weberiană. Doar că Wagner face dovada — devenită în acest sens trăsătură de stil la el — unei mari puteri de concentrare cînd axează întreaga tematică simbolică în jurul arpegierii unui trison, transformat în melodie, dar rămas totodată pilonul principal de fixare a tonalității. Leitmotivul Olandezului, prezent pe tot parcursul operei, începînd din Uvertură (pag. 3), lasă să i se întrevadă prezența, estompat, în salturile umplute sau nu de note ale recitativelor (act I, aria Stewardului, pag. 24) sau devine punctul de sprijin al marii Balade a Sentei, pe care însuși compozitorul o consideră centrul dramei. În fiecare ipostază, desfacerea trisonului se impune melodic, deoarece Wagner plasează armonia simplă ce-l însoțește între frazele mai complexe ca scriitură, diferențiind densitatea sonoră prin contrast (act II, pag. 98).

Urmînd traiectoria evoluției compozitorului, putem spune că, dincolo de acumulări ce au impus mereu noutăți în domeniile lim-

Scanned with OKEN Scanner

bajului operei, Wagner utilizează abundent resursele de plenitudine sonoră ce îi sînt oferite de arpegiere. Leittema Rinului dă întregului Preludiu la *Aurul Rinului* substanța melodică a arpegiului de bază al unui acord de *mi bemol major* *; mai tîrziu, plenitudinea melodică a Preludiului la *Parsifal*, unde desfășurarea marilor arcuiri intervalice ascendente creează, prin arpegiul din care se alcătuiește motivica, la care se adaugă valurile sonore arpegiate ale fluxului armonic, o senzație de curgere temporală cu dimensiuni multiplane ale imaginii sonore. Cît sîntem însă de departe, deși nimic nu rupe aparent firul logic al unor principii tradiționale, de depănarea arpegiată pe care o constatam prezentă în scriitura clasică. Este o diferență de stil în mînuirea efectului, în dimensiunile lui, care indică extrem de vizibil prezența „subiectivă" a romanticului în ambianța imaginată de el.

Dar creația wagneriană dezvăluie și alte filiere de „extragere" din contextul unei gîndiri armonice bazate pe procedee consacrate a unor idei melodice de puternică valoare expresivă, ilustrînd aspecte complementare pentru cunoașterea modalităților diverse ale edificării novatoare a unui limbaj de operă romantică. În primele partituri ale sale, Wagner nu ezită să-și construiască succesiunile melodice ale unor idei tocmai bazîndu-se pe contextul armonic, așa cum se poate vedea în celebrul leitmotiv al pelerinilor din *Tannhäuser*. Fiecare notă a acestui coral este validată de funcții armonice clare, împlinite de sonoritățile orchestrei sau, în scenele operei, de cele ale corului și orchestrei, cu fraze a căror simetrie nu este, structural, foarte departe de coralurile protestante ale secolelor precedente (Uvertura, pag. 5). Procedeul, cu anumite modificări aparținînd de destinația expresivă a momentului, revine în *Lohengrin*, legînd intim mersul melodic de succesiunea armonică, în secvența Marșului nupțial (act III, scena 1, pag. 262), iar în *Walkiria*, sprijinindu-se pe forța armoniei, urcînd treptele elementare ale tonalității, dă la iveală unul dintre cele mai impresionante leitmotive eroice, plasat pentru prima sa enunțare în basul textului muzical, cu funcție de organizare determinantă a întregului corpus sonor (act III, Final, pag. 288 ; 302).

Găsim în melodica vocală wagneriană, la fel ca și la Weber, o preferință pentru desfacerea arpegiată a acordului, pentru deschiderea unor mari fraze. Salturile, de obicei marcate de necesitatea expresivă, deseori voluntaristă, expansivă, se compun din sunetele trisonului sau ale unui acord potrivit întregului text, devenit sursă melodică pentru desfășurare. Sensul fluxului poate fi cel al liniei

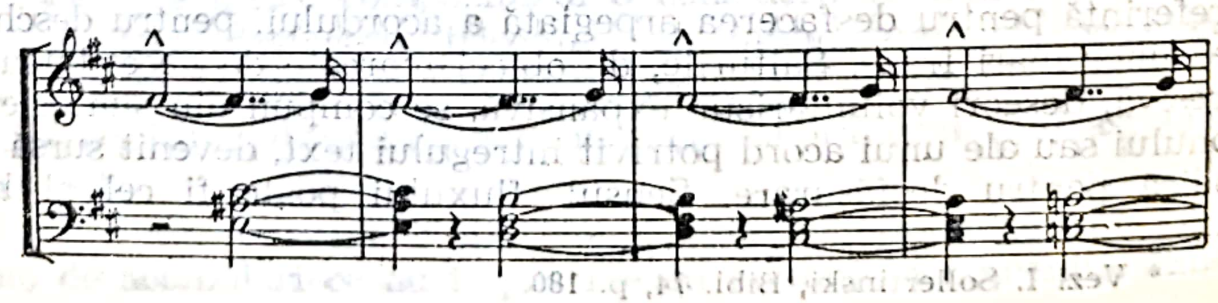
* Vezi I. Sollertinski, Bibl. 74, p. 180.

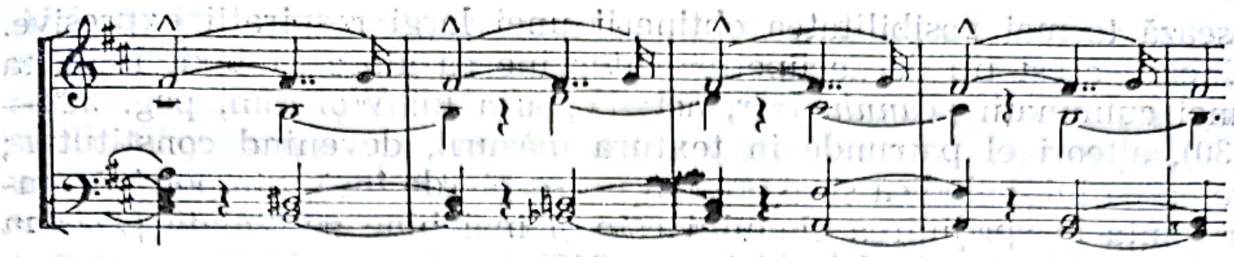
Scanned with OKEN Scanner

frînte, atunci cînd ascensiunea are nevoie de o afirmare pe spații mai largi (*Lohengrin*, act I, scena 2, aria Regelui Heinrich, pag. 73—74), sau poate fi simplu îndreptat ascendent (*Aurul Rinului*, Preludiu, pag. 1—2), pentru a încărca cu energie discursul declamatoriu, găsind o încheiere simetrică la sfîrșitul frazei, care poate fi concluzivă, sau poate avea rolul de arpegiu descendent de cezură, înaintea continuării (*Tannhäuser*, act I, aria lui Tannhäuser, pag. 44).

În fine, un alt procedeu armonic, care pînă la Wagner părea utilizat — și uzat —, nerezervînd vreo capacitate expresivă încă posibilă, cel al întîrzierilor și al notelor înflorite, al notelor de pasaj, se revitalizează sub forța imaginației melodice a compozitorului. Treptat, aceste întîrzieri, note înflorite sau de pasaj, folosite pe o anumită fracțiune de timp, sau lărgite pe perioade voit mari, de mai mulți timpi, vor deveni, în mod neașteptat, trăsături stilistice ale melodiei wagneriene, înnoite prin „prea plinul" de expresivitate pe care îl comunică în momente de mare tensiune. Tocmai în acordarea unei noi dimensiuni acestor note melodice din cadrul relațiilor armonice tradiționale, compozitorul descoperă alte valențe, preluate apoi, întrucîtva manierist, de majoritatea postromanticilor germani. Iată astfel cum concluzia unei mari fraze muzicale devine melodică printr-o aparent simplă întîrziere de dominantă sau de tonică, datorită cantabilității ei. Căci, voit sau nu, Wagner reia aici unul dintre efectele altfel folosite în melodia clasică. Exemplele unor asemenea efecte armonico-melodice abundă în paginile wagneriene încă de la *Olandezul zburător*. Iată două ipostaze selectate din această partitură. Prima prezintă un ostinato alternînd o notă principală și o notă melodică, ce înaintează temporal și tensionat datorită planurilor schimbate ale armoniei plasate sub el, asemenea unor nisipuri mișcătoare:

Wagner ● OLANDEZUL ZBURĂTOR, act I (pag. 29)

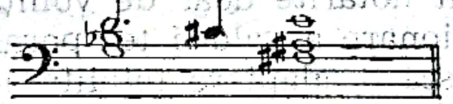




iar cea de a doua cuprinde ultimele măsuri ale operei, în care culminația apoteotică a ideii dramaturgice se transfigurează melodic prin intermediul unei splendide întîrzieri pe tonică, gradat pregătită pentru a se obține maximum de efect sonor.

Firește, la aceste procedee se vor adăuga, pe măsura experiențelor de creație, elemente complementare aparținînd întregului vieții sonore a lumii wagneriene. Dar, în ceea ce aminteam a fi forța de sinteză a compozitorului, prin crearea leitmotivelor, ea rămîne mereu prezentă, suficientă pentru a schița, din trei note melodice (nota mediană fiind pasageră), un simbol, datorită sprijinirii pe relația armonică a sunetelor. Motivul destinului din Tetralogia *Inelul Nibelungului* este edificator în acest sens :

Motivul destinului



Pe de altă parte, în operele de maturitate, lanțul melodic al întîrzierilor, devenit în sine o stare a succesiunii, poate uneori să se repete pe valori lărgite, pînă la impresionarea prin insistență a memoriei ascultătorului, pentru fixarea unei idei. Finalul operei *Tristan și Isolda* se bazează pe un asemenea motiv descendent, devenit din procedeu armonic element tematic (act. III, final, pag. 321).

În afara notelor de pasaj sau a întîrzierilor, tot din stilistica melodică wagneriană face parte, cum arătam, procedeul notei înflorite. Acel „grupetto" care la italienii romantici venise prin filiație mozartiană, păstrîndu-și dimensiunile, apare la Wagner intens melodic, tensionat chiar, sprijinind clipe de efuziune lirică în care oricare ornament ar fi fost de prisos. Compozitorul, extrăgînd valoarea melodică a fioriturii, intuise prin lărgirea timpului armonic pe care o

Scanned with OKEN Scanner

așează tocmai posibilitatea obținerii unei largi respirații expresive. Uneori, acest tip de „grupetto" intervine ca atare în text, înaintea unei culminații (*Tannhäuser*, act IV, aria lui Wolfram, pag. 229—230), alteori el pătrunde în textura măsurii, devenind constitutiv; valoarea lui melodică și expresivă nu se pierde însă, dimpotrivă, importanța în sprijinirea elanului este și mai bine subliniată (*Tristan și Isolda*, Final, soloul Isoldei, pag. 317).

Una dintre căile care l-au condus pe compozitor către nivelul cromatizării continue a tonalității poate fi urmărită și pornind de la lărgirea treptată a spațiului dintre acordurile de bază. În acest „teritoriu" liber de funcții obligatorii, melodica urmează sinuozitatea ezitărilor aparente în rezolvarea pe treptele pilon ale tonalității (devenită principiu consecvent în paginile operei *Tristan și Isolda*), parcurgînd stadii evolutive cu succesiuni ascendente sau descendente cromatice. Inițial, observăm că această cromatizare este interpretată de compozitor prin sprijinirea melodiei pe timpii accentuați ai măsurilor intermediare situate între începutul și finele unei fraze (așa cum apare debutul ariei lui Wolfram din actul IV al operei *Tannhaüser*, pag. 229), pentru ca mai tîrziu să devină mult mai liberă în mișcarea ei, antrenînd spre o desfășurare melodică și armonia, în *Tristan și Isolda* (duet din act II, pag. 207). În stadiul limită al devenirii stilistice wagneriene, opera *Parsifal*, sinteza melodie-armonie cromatică se realizează prin acel șuvoi al fluxului continuu, în care dimensiunile sînt hotărîte doar de voința compozitorului de a conferi o anume tensionare a valorii temporale a secvențelor, îngăduind să se împlinească o adaptare totalitară a procedeelor, cu rezultate neașteptat de bogate melodic în frumusețea sonoră și expresivă a muzicii. Este suficient să amintim în acest sens cele trei secvențe ce alcătuiesc prima pagină a *Preludiului* din *Parsifal*, drept o succesiune la interval de terță mare a aceleiași idei melodice ce se înalță cu o nebănuită forță.

Pe drept cuvînt, se poate spune, referitor la traiectoria personalității wagneriene, la devenirea ei stilistică dominantă în epocă, că prin acest artist relațiile melodico-armonice se maturizează într-un mod complex, într-o firească și justificată transformare a sistemului în valoare expresivă.

Paralel cu aceste mari drumuri istorice ale relației melodiei cu armonia, opera cunoaște, tot în acest domeniu, înnoiri de seamă — din punct de vedere stilistic — prin asimilarea sugestiilor modalismului (sugestii datorate fondului cîntecului și dansului popular, nu opțiunii pentru un sistem artificial de moduri, așa cum s-a simțit uneori prezentă orientarea căutărilor muzicii secolului al XX-lea).

Scanned with OKEN Scanner

Aici, contribuţia esenţială aparţine creatorilor de seamă din cadrul şcolilor naţionale tinere afirmate pe parcursul romantismului. Ea se relevă ca interes prin afirmarea valorilor proprii expresive ale sensibilităţii poporului pe care muzicianul îl reprezintă. Dacă observăm unele aspecte „exotice" ce pot fi detectate la Giuseppe Verdi (la care s-ar adăuga nuanţări orientaliste aparţinînd unui Saint Saëns, în *Samson şi Dalila*, sau Delibes, în *Lakmé*), la acest nivel ele rămîn totuşi exterioare, decorative, nu contribuie la un progres de fond al stilisticii melodice.

Particularităţile modale ale cîntecelor populare nu sînt încă, în asemenea cazuri, un factor de îmbogăţire a sistemului melodic. Poate, cu puţine excepţii, anumite trăsături apropiate de modalism se lasă întrezărite, ca preocupare, în scenele unor secvenţe arhaizante. Spre pildă, în scena templului din opera *Aida* *, compozitorul utilizează relaţii armonice de trepte secundare, obţinînd un efect melodic ce sugerează cîntări vechi (nu egiptene însă, ci de un tip mai apropiat de sensibilitatea italiană, preluat parţial din incertitudinea tonală a cîntului gregorian).

Situaţia este net alta în cadrul şcolilor naţionale. În opera naţională rusă, semnul inovaţiei armonico-melodice orientate pe făgaşul modalismului este mult mai evident. Se deosebesc în acest sens două căi de evoluţie a armoniei modale.

Prima este sugerată de urmărirea culorii exotic-orientale, pe parcursul operelor lui Glinka (în special *Ruslan şi Ludmila*), ale celor de Rimski-Korsakov *(Sadko)* sau Borodin *(Kneazul Igor)* **. Aici sesizăm un echilibru labil între factura de tendinţă modală a elementului melodic şi soluţiile armonice care apelează la pedale ce lasă libertate mai mare discursului. Din structura latentă a modului, melodica, nestînjenită de funcţionalitatea clasică, preia surprinzătoare nuanţe. Poate mai ferm în această orientare este Borodin, care în tabloul polovţian al operei *Kneazul Igor* apare stăpîn pe efectele dorite în imaginarea exotismului oriental (act V, aria lui Konceak, pag. 207).

A doua cale este cea a modalismului rezultat din asimilarea specificului cîntecelor ruse, care este oferit muzicienilor de repertoriul bîlinelor, ca şi de cel al dansurilor populare. Mai întîi prelucrate după procedee clasice, apoi după criterii mai libere, ele lasă să se întrevadă noi perspective de limbaj armonic şi melodic. Iată cum, la un stadiu mai avansat, evoluţia armonică modală devine funda-

---

* Vezi Solovţova, Bibl. 75, p. 204—205.

** Vezi Rimski-Korsakov, Bibl. 34, p. 26—27.

Scanned with OKEN Scanner

ment pentru acompanierea motivică a cîntecelor de operă ce evocă trecutul legendar. Chiar atunci cînd acest procedeu este făcut cu ponderea tradiționalistă a lui Rimski-Korsakov (aria oaspetelui Variag, din opera *Sadko*, spre pildă), legătura cu o altă lume sonoră este evidentă și net deosebită de alte experiențe europene ale timpului (*Sadko*, tabl. IV, aria oaspetelui Variag, pag. 277). Mersul melodic de la un acord la celălalt lasă impresia descompunerii spectrului sonor în fascicole succesive, legînd totul într-o linie sinusoidală apropiată de spiritul formulelor de cîntec al bîlinelor *.

La Modest Petrovici Musorgski, resursele modale sînt în mai mare măsură evidențiate de felul în care compozitorul și-a edificat însăși formația sa muzicală, mai puțin fidelă principiilor tradiționale, fiind mult mai dornic de a asimila prin observație și prin experiență personală mijloacele de exprimare. (Interesant de observat că la premise de formare apropiate toate condițiile ulterioare exclud similitudini între destinele artistice ale lui Musorgski și Verdi, amîndoi autodidacți în arta compoziției.) Astăzi nu se mai poate vorbi la Musorgski — așa cum au făcut-o unii contemporani sau unii dintre urmașii săi — despre „stîngăcii" în arta sa componistică ; dimpotrivă, trebuie insistat asupra formidabilei sale intuiții privind un spațiu sonor mult mai larg, dincolo de obligativitatea legilor intrate în „practica curentă" a multor muzicieni europeni. La Musorgski nu este cazul de a căuta modul în care a armonizat contexte melodice, ci felul în care a situat pe verticală elementele modale din melodică (deci o relație de interacțiune, în care melodica determină armonia în majoritatea situațiilor). Marile pasaje corale ale operei *Boris Godunov* sînt pilduitoare pentru armonia modală latentă a melodiei, așa cum configurația cromatică a recitativelor se deosebește total de cea europeană (wagneriană în special), purtînd în fiecare sunet greutatea apăsătoare a unor culori modal-armonice posibile (*Boris Godunov*, act. II, aria lui Boris, pag. 181). Limbajul instrumental primește, prin aceleași unghiuri rotunjite ale relațiilor armonice modale, o cantabilitate specială, de straniu ecou coral, în care insistența asupra celui mai important sunet al structurii dă o unicitate de culoare melodică expresivă (*Boris Godunov*, Preludiu, pag. 17 part. orch.).

Interesant pentru istoria melodicii operei romantice este însă și faptul că de la experiența cu *Boris Godunov* compozitorul pornește mai departe, spre decantarea sensurilor relațiilor modale intuite, tocmai în această insistență dezvăluindu-se capacitatea sa

---

* Vezi articolul lui C. Kiui despre *Sadko*, Bibl. 34, p. 359—360.

Scanned with OKEN Scanner

de a crea un sistem stilistic particular. În *Hovanscina*, fresca corală aduce pe prim plan semnificația melopeei modale, nu drept culoare a ambianței dramatice (așa cum fusese încă utilizată în *Boris Godunov*), ci drept fond al reacțiilor psihologice *. Maiestuos, cîntul rascolnicilor devine un simbol al acestei particularizări stilistice prin care compozitorul asigură muzicii ruse romantice un evident spațiu original (*Hovanscina*, final, pag. 216).

Selectînd aceste probleme legate de relația melodiei cu armonia, căutînd cazurile cele mai caracteristice (epuizarea ipostazelor este temerară și, parțial, inutilă ca inventariere de soluții), putem spune că într-adevăr succesiunea sonoră a coloanei armonice a avut o puternică înrîurire asupra succesiunii orizontale melopeice, așa cum și procesul invers dezvăluie bogate posibilități creatoare. Simbioza aceasta între planuri — orizontal-vertical —, care de fapt cuprind un același material sonor, a cunoscut în perioada romantismului momentele de neliniște ale căutărilor, fără a contrazice prin aceasta o ordine firească a lumii sunetelor. Cale spre particularizare stilistică, armonia rămîne însă și unul dintre elementele unificatoare, pe parcursul a mai bine de un secol, în ceea ce privește principiile generale de ordonare. Singura posibilitate de a discerne deosebirile stilistice — dătătoare la rîndul lor de idei novatoare, a căror importanță nu poate fi prevăzută — este observarea acelor amănunte care au slujit în primul rînd expresivității conforme sensibilității timpului respectiv. Aici, opera este în majoritatea cazurilor cel mai sensibil seismograf.

---

* Vezi Rimski-Korsakov în *Letopiseț*, cap. XII, Bibl. 34, p. 243.

Scanned with OKEN Scanner

Melodica — Polifonia

Cumulînd resursele oferite de domeniile ritmicii și armoniei, relația melodicii cu tehnica polifonică — să spunem deci relația unei melodii principale cu succesiuni melodice paralele care o pot influența — apare în mare măsură specifică factorilor de succesiune teatrală. În majoritatea cazurilor, polifonia în construcția unei partituri lirice poate fi observată în momentele specifice unei acțiuni muzical dramatice care necesită prezența simultană a mai multor personaje și idei muzicale paralele. Iată de ce nu este cazul să urmărim în cadrul acestei relații preluări de tehnică componistică aparținînd secolelor anterioare. Tocmai specificitatea genului operei — a cărui trăsătură dominantă, subliniată de muzicienii romantici, este edificarea pe existența unui fir melodic principal, însoțit (sau acompaniat) — evită construcțiile plurivocale de factură polifonică, în sens tradițional. De altfel, încă în gîndirea beethoveniană, la pragul romantismului, conceptul facturii tradiționale polifonice fusese considerabil modificat. Totuși, în numeroase secvențe de ansamblu, dominanta melodică lasă să se întrevadă și anumite structurări polifonice, în care participările la desfășurarea sonoră — în duete, terțete, cvartete sau ansambluri corale — nu sînt precumpănitor acordice sau dialogate pe replici alternative.

În cele arătate anterior s-a căutat modalitatea în care elemente complementare influențaseră profilul stilistic al unor trăsături melodice, conferindu-le o anumită particularizare în epocă și în cadrul genului. În privința polifoniei, această modalitate de analizare a problemei relațiilor cu melodica este oarecum deosebită. Modul de particularizare prin apelarea la anumite trăsături de tehnică specifică scriiturii polifonice, de organizare a materialului sonor, se plasează pe planul fluxului temporal teatral. Și precizînd acest lucru, se cuvine subliniat că profilul de scriitură polifonică este propriu, în majoritatea cazurilor observate în opera romantică, pentru creațiile de maturitate în care nivelul profesional și măies-

Scanned with OKEN Scanner

tria compozitorului îşi pun amprenta, marchează complexitatea concepţiei „punerii în pagină" a ideilor.

Două aspecte se desprind din observarea acestei relaţii de interferenţă între melodică şi polifonie. Primul indică interferenţa ce are loc eminamente pe plan melodic, de succesiune lineară orizontală. Este aspectul microstructurilor, al secvenţelor dintr-un moment muzical, ce poate fi în întregul său de factură armonică; cel de al doilea aspect se referă la principii de construcţie a formei în ansamblul arhitectonic amplu.

La opera italiană, mai ales de la Verdi încoace, chiar dacă sesizăm elemente de scriitură polifonică, tehnica se rezumă mai mult la desenele complementare din secvenţele finalizante ale cadenţelor micilor ansambluri. Spre exemplu, încheierea duetului Violetta-Germont din *Traviata*, în care frazele coexistă paralel, cu idei separate muzical (dar bineînţeles nu contradictorii), conducînd spre o încheiere acordică unitară. Rafinamentul (poate încă intuitiv) al compozitorului constă în departajarea prin acest procedeu a intervenţiilor melodice, supunînd ascultătorului, bine conturate, ambele ipostaze psihologice; tehnica polifonică era de altfel singura care îi putea oferi condiţiile melodice necesare soluţionării artistice a secvenţei (Verdi. *Traviata*, act II, duet Violetta-Germont, pag. 135). În pasaje mai ample cum ar fi cvintetul din actul al III-lea al operei *Bal mascat* — construcţia solistică se multiplică pînă la două sau chiar trei linii paralele principale (în interiorul cărora se observă un mers secundar de replică), cu specific melodic bine particularizat, avînd de asemenea misiunea limpezirii situaţiilor teatrale care necesitaseră evoluţia în paralel a personajelor (act III, cvintet, pag. 216).

Trăsături deosebite vom întîlni de-abia mult mai tîrziu *, în capodopera finală verdiană, *Falstaff*, unde tehnica polifonică se impune ca un principiu ordonator al melodicii, şi chiar pe plan mai larg, al întregului corp sonor, determinînd configuraţia întregii ţesături muzicale. Astfel, Verdi duce spre o finalizare neaşteptată procedeul dialogării — în operele de început ale romantismului aproape niciodată despărţite de elementele relaţiei armonice —, stabilind un adevărat sistem de replici a căror continuitate melodică evidentă poate fi urmărită pe un singur fir principal. Realizarea sonoră presupune însă coexistenţa mai multor voci, ce asigură fluxul muzical, pe planuri polifonice separate. Astfel poate fi re-

---

* Excepţie făcînd *Recviemul*, în care compozitorul apelase deliberat la forme polifonice tradiţionale.

Scanned with OKEN Scanner

dusă la esență una dintre secvențele caracteristice — Cvartetul Alice, Megg, Quickly, Naneta din actul I, tabl. II —, autentică sinteză de polifonie în cadrul operei, obținîndu-se o schemă orizontală cuprinsă într-un singur puls melodic (pag. 48—55):

M A M
A - li - ce Meg Ha - nel - la

A
Es - civo ap - pun - to per - ri - de - re con - le.

Q
Buon di co - ma - re Dio ni do - ni alle - gri - a

A
Bot - ton di - ro sa! Giungi in buon

pun - to Mac - ca - de un fato da - tra se - co -

M Q N A M
Var An che ame che? che co - sa? Nar - rei tuo ca - so Narra il

N A Q
tu - o Narra, nar - ra, nar - ra Nar - ra Pro - me - sa - di mon cia lar.

(salt. la pag. 53)

Andante M
Fulgi - da A - li - ce! a - mor t' offro... Ma

3 3
- co - me?! che co - sa di - ce? sal - vo che il nome la fiase au - gu - le

După o acumulare de precedente, pe parcursul întregii acțiuni muzicale a operei *Falstaff*, finalul aduce marea surpriză a sintetizării tuturor mijloacelor melodicii în cadrul unei mari forme polifonice. Fuga finală apare astfel drept cel mai strălucit exemplu de programare melodică polifonică din domeniul operei italiene. Linii-

Scanned with OKEN Scanner

le melodice complementare sînt aici strict conduse după logica principiilor tehnicii contrapunctice, tinzînd spre realizarea plenară, în ultimele secvenţe, a unui efect de multivocalitate melodică (Fuga, pag. 422 şi urm.).

Orientarea spre posibilităţile de dezvoltare motivică ale melodicii prin intermediul polifoniei mai puţin caracteristică operelor lui Weber, încă prea apropiate de conceptul armonic clasic, se vădeşte cu claritate în creaţia wagneriană, sub aspecte variate, specifice stilului său. Wagner apelase mai întîi la alternarea de idei expresive. În *Tannhäuser*, scena concursului de la castel sugerează, prin reluările frazelor lui Tannhäuser, după fiecare solo al celorlalţi cavaleri, planurile mari ale unor desfăşurări cvasi-paralele în conducerea vocilor. Cu *Lohengrin* — scena catedralei — această construcţie amplă primeşte mai multe trăsături de profunzime psihologică. Pe planul principal asistăm la desfăşurarea cortegiului nupţial, iar în paralel, evoluează motivul ameninţător al neîncrederii pe care Ortrud a strecurat-o în simţămintele Elsei (leitmotivul misterului numelui), contrapunctînd finalul scenei.

Un stadiu superior de conducere polifonică a vocilor, argumentat de asemenea de trăsăturile stărilor emoţionale ale personajelor, este observabil în *Tristan şi Isolda*. Cîntul simultan al celor doi îndrăgostiţi, cuprinşi de misterul nopţii (act II, duet, pag. 198), se amplifică apoi în ramuri melodice complementare, care determină, din aproape în aproape, mersul muzicii înainte prin înlănţuirea lor melodică, fiecare notă de la o voce atrăgînd răspunsul unei alte note de la vocea pereche (act II, duet, pag. 202).

Mai accentuat apare procedeul paralelismului de idei muzicale în *Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg* — probabil şi datorită faptului că această lucrare situează în centrul atenţiei însăşi dezbaterea problematicilor măiestriei de creaţie. Plurivocalitatea — condiţionată de marea participare solistică la unele scene — este înlesnită de mînuirea simultană a mai multor fraze muzicale independente, a căror evoluţie cinetică aparţine mai mult polifoniei decît concordanţelor armonice *. Marele colocviu al maeştrilor, din actul I, este

* *„Dans un orchestre que tout accule à la polyphonie — celle des éléments multiples de l'univers, celle des contradictions de l'univers et du coeur des hommes —, le style s'efforce vers une fluidité de rien qu'enchaînements, une polymélodie en évolution incessante...“* — Marcel Beaufils, Bibl. 4, p. 611.

Scanned with OKEN Scanner

în acest sens pilduitor pentru măiestria melodică cu care se edifică fiecare caracterizare solistică, integrată întregului — și bineînțeles condiționată polifonic de acest întreg, prin acumulările succesve de voci (*Maeștrii cîntăreți*, act I, scena III, pag. 158).

Referitor la cel de al doilea aspect enunțat — construcția polifonică de ansamblu —, la o primă vedere s-ar părea că depășește sfera temei prezente, fiind particulară altor problematici legate de genul operei. Nu trebuie neglijat totuși faptul că, în unele suprafețe muzicale mari, prezentarea mai multor componente sonore, bazată pe ideea manifestării lor simultane, este rezultatul unei gîndiri polifonice cu repercusiuni asupra profilului expresiv caracteristic al melodiei. Cîteva cazuri — nu sînt unicele — sprijină această afirmație. În ultimul tablou al operei *Otello* de Verdi, pe fondul unui marș funebru care lasă să transpară din cînd în cînd pulsația unui mers continuu (mai evident sau mai umbrit, dar neîntrerupt), se desfășoară întreaga scenă finală. Ideile tematice legate de faptele concrete ale acțiunii, aparent izolate, sînt unite de acest fond ascuns, convergînd și condiționîndu-se reciproc, spre culminația finală. Avem astfel imaginea unui mozaic de secvențe melodice (unele de dimensiuni mai ample, cum ar fi *Ave Maria*, cîntat de Desdemona) ce se țes folosind principiul paralelismelor polifoniei, aplicate la construcția dramaturgică. Cum spuneam, suprafețe muzicale întinse, în *Falstaff*, prezintă o impresionantă sinteză a combinărilor polifonice de melodii (sau motive) cerute și slujind eficient pulsul teatral. Finalul tabloului II al actului II, cu marele ansamblu de voci ce participă (scena cu dublu cvartet al femeilor, al bărbaților și duetul Naneta-Fenton, la care se adaugă solourile lui Falstaff), este exemplar în această privință.

Cu efecte expresive — și cauze dramatice — deosebite, Wagner aduce în unele scene cu pregnanță principiul polifonic al construcției * (în *Walkiria*, lupta dintre Siegmund și Hunding, la care pe alt plan participă Wotan și Brünnhilde), vizînd forme mari, situații dramatice și muzicale unice ca soluționare. Wagner cultivă de altfel, așa cum s-a arătat, și viziunea multiplă ce rezultă din

---

* *„...S'il y a enrichissement polyphonique, c'est moins grâce á «l'animation des parties intérieures», que du fait de la* multiplication des caractères, *tant juxtaposés que superposés. Une polyphonie se fait jour, que sera de moins en moins réglée par le principe d'identité (imitations, équivalence des parties etc.), mais où la* multiplicité *des états musicaux pourra se manifester de manière multiple, y compris la simultanéité. (Pendant qu'un caractère, un «leitmotif» par exemple, est absent, il continue cependant d'«exister» — pour la conscience — puisqu'il pourra réapparaître et même témoigner d'une certaine évolution subie dans l'intervalle)...“* — H. Pousseur, Bibl. 60, p. 51—52.

Scanned with OKEN Scanner

coexistența unor leitmotive a căror primă apariție nu presupunea întîlnirea lor muzicală. Cu atît mai interesantă apare relația melodică între asemenea idei melodice, aparent independente, dar care, într-un anume context, sînt supuse unei anumite rigori de dezvoltare muzicală. În finalul operei *Walkiria* compozitorul plasează în zona ansamblului simfonic două motive care prin repetare pierd funcția de ilustrare celulară a leitmotivului, transformîndu-se în microcelulă a unei dezvoltări muzicale mai întinse (leitmotivul somnului Brünnhildei și figurația leitmotivului Focului). Peste acest desen ostinat ce se reia în fiecare măsură, pe o perioadă temporală mai vastă, se suprapune vocea, aducînd lărgit leitmotivul Despărțirii lui Wotan. Ca un rafinament polifonic (dar cît de justificat pentru sprijinirea ideii dramatice !), Wagner îl reia în registrul grav al orchestrei, încadrînd ostinato-ul celorlalte două leitmotive devenite — să spunem, fără nominalizare — acompaniament *(Walkiria*, act III, final, pag. 312).

Urmărind aspectele ce intervin în relația melodicii cu polifonia, ca procedeu de dezvoltare componistică a limbajului muzical, este lesne de observat că, în cadrul așa-numitei categorii a „limbajului muzical abstract", ea reprezintă dimensiuni mai restrînse decît ale celorlalte relații cercetate anterior. Neîndoios însă, polifonia și modul în care compozitorii au apelat la ea — mai ales la nivelul microstructurilor — este un parametru al muzicii romantice, al specificității sale stilistice, supus unei evoluții ce îl deosebește cu evidență de ceea ce a putut oferi observației opera clasică.

Scanned with OKEN Scanner

Melodica — Vocalitatea

Nu se poate vorbi de operă — ca manifestare complexă a unui gen — în afara cîntului vocal; sau despărţită de ideea succesiunii melodice (oricare ar fi configuraţia acestei succesiuni, în funcţie de epocă şi stil al epocii). Nu poate fi abordată analiza acestui gen fără a urmări, în esenţă, felul în care melodia slujeşte — şi este slujită — de vocea umană. Opera aparţine prin definiţie teatrului, şi această apartenenţă este determinată şi de posesiunea — deosebită doar ca modalitate — a vocii ca manifestare sonoră. În teatrul muzical, vocea apare însă îmbogăţită de alţi parametri expresivi, prin inflexiunile şi culorile cîntului.

Domeniul vocal este poate cel mai vast şi divers domeniu al melodicii operei, nu numai în cadrul istoric al operei romantice, ci în spaţiul atotcuprinzător al existenţei genului. După cum se ştie, o particularitate a operei romantice este şi descoperirea de „noi ţinuturi expresive", de noi posibilităţi în arta cîntului *. Ceea ce aparţinuse rigorilor muzicii polifonice — prin cortegiul cvasi-abstract al celor patru voci ce-şi împărţeau registraţia (sopran, altist, tenor, bas) — rezultînd dintr-o practică artistică de secole, ceea ce avusese nevoie de două veacuri pentru clarificarea pe grupe mari, apoi pe subgrupe, în istoria operei de la Monteverdi pînă la Mozart şi Beethoven devine

---

* O contribuţie deosebit de importantă este reprezentată de evoluţia pedagogiei cîntului, de existenţa în secolul al XIX-lea a unor şcoli aparţinînd culturilor naţionale respective. Influenţa belcantoului italian rămîne considerabilă, dar la stilul de cînt pornind din şcolile italiene se adaugă modificările celei franceze şi germane, corespunzătoare unui specific artistic din ce în ce mai clar delimitat. Este o delimitare care reflectă nu numai căutări de ordin artistic şi creator, ci şi ambianţa gustului publicului pentru o anumită formă de manifestare a vocii în spectacol. Vezi în acest sens R. Dumesnil — *Etoiles du bel canto*, Bibl. 29, p. 223—228. De asemenea, J. Combarieu — cap. *Les auxiliaires du romantisme, l'age d'or du chant...*, Bibl. 23, p. 183—204.

Scanned with OKEN Scanner

în romantism un material viu, supus unor neîncetate inovații și experimente. Abordînd problematica tipurilor și caracteristicilor vocilor operei romantice, se vorbește implicit despre categorii ce își au reprezentările și în tipologia melodicii prin intermediul căreia se manifestă.

Am separat pînă acum — din cerințe metodologice — cîteva drumuri ce nu se pot desfășura decît simultan în teatrul liric, drumuri ce își au, cu unele particularități, desigur, corespondențe în ansamblul tuturor culturilor naționale. Deși tocmai în domeniul practicii vocale circulația stilurilor este mai animată, interinfluențele manifestîndu-se cu deosebită pregnanță, se poate considera totuși că aici specificitatea culturilor naționale și-a afirmat puternic și cel mai diferențiat profilul, în cîteva importante „școli" — italiană, germană, franceză și, mai tîrziu, rusă.

Arta belcantoului * nu este doar o artificială manieră, o modalitate de manifestare formalistă, supusă exceselor de virtuozitate în urma descoperirilor posibilităților atît de vaste ale vocii, în secolul al XVIII-lea. Se știe, spectacolul de demonstrație devenise uneori o trăsătură predominantă, apreciată ca atare de public, deși aproape antimuzicală din punct de vedere al unității actului componistic **. Dar fascinația culorilor, investigarea unor noi efecte avuseseră darul de a forța limitele unei practici, de a determina adoptarea de inovații în arta cîntului. După o aparentă perioadă de exagerată dominație a cîntărețului — în spectacolul cu public, dar și în unele acceptări din partea compozitorului —, comparativ cu ponderea factorilor muzicali ce asigurau logica teatrului liric, o altă etapă survine, superioară. Este acea disciplinare a descoperirilor care, eliminînd balastul antiartistic, păstrează bogăția aspectelor expresive. Observăm aceasta în Italia nu la un ultim creator aparținînd perioadei clasice, Domenico Cimarosa, ci la un prim artist ce pășește spre romantism, deși formația sa componistică aparținea epocii precedente, Gioacchino Rossini. Opțiunea rigorii în tratarea belcantoului, funcționalitatea dramatică a vocii sînt caracteristice stilului rossinian. Alegînd dintr-un imens „bazar" de efecte, Gioacchino Rossini se oprește asupra celor mai expresive și, fără să abandoneze cuceririle tehnice — deosebit de importante în ansamblul artei secolului al XVIII-lea —, fixează cu strictețe, *pe note*, desenul melodic. Cuvîntul „strictețe" este poate astăzi impropriu pentru ceea ce înțelegem acum prin rigoare, cîntul rossinian dovedindu-se încă liber față de experiențe ulterioare. Dar pentru momentul res-

---

* Vezi B. Horowicz, Bibl. 41, p. 935.

** Idem, p. 957.

Scanned with OKEN Scanner

pectiv sensul lui pare cel mai potrivit, pentru a indica acea disciplină în manifestarea melodică a artei vocale.

Să cercetăm oricare dintre marile partituri rossiniene. Se evidențiază cu claritate o scriitură alertă — informațiile istoriografilor indică o „viteză" în crearea partiturilor, neobișnuit de mare, imposibilă fără stăpînirea exactă a elementelor „codificate" pentru formulele de uz curent —, dezvăluind constanța utilizării manierei stilisticii melodice și transcrierii ei vocale. Înfloriturile, vocalizele și cadențele primesc, datorită acestei disciplinări bine conduse a resurselor vocii, o alură precumpănitor cantabilă. Rossini nu „schimbă fața lumii", contrazicînd tradiția, ci acționează dinlăuntrul textului muzical, operînd cu mijloacele unei logici artistice pline de măsură în relațiile cu spectatorul (obișnuit, să spunem, cu manierele curente ale operei mai vechi). Iată de ce el respectă interesul epocii pentru existența unor pasaje destinate demonstrației tehnice vocale. Dar chiar în asemenea momente, partitura sa arată că nu cedează disciplinei impuse cîntărețului, bazîndu-se, ca și compozitorii care îi vor urma, pe marele fond intonațional de artă vocală italiană. Cadențele din aria Rosinei (actul II al operei *Bărbierul din Sevilla)* sînt construite pe o schemă melodică foarte clară, simplă ca desen, la care se adaugă ornamentele unor sunete cu rol de figurație, cu acumulări de valori ce dau cursivitate ritmică atît de apreciatelor arpegii sau frînturi de game.

Pe de altă parte, Rossini își ornamentează înseși desfășurările melodice ale ariilor — schema rămînînd însă de mare limpezime — în funcție de rostul situației expresive. Cavatina lui Arsacce cu atît de capricioșul filigran al destinului ritmic, păstrează un fond esențial ușor de observat, vital pentru logica muzicală *(Semiramida,* Cavatina lui Arsacce, pag. 75—81), în timp ce în vocalizele Cavatinei lui Almaviva (din *Bărbierul din Sevilla)* alunecările sonore ale pasajelor urmează o linie cvasi-instrumentală, imitînd figurația acompaniamentului. Lărgirea textului, prin situarea acestor pasaje pe vocalele cuvintelor, justificată de interesul minor al celor spuse de Almaviva, nu influențează elementul principal al ariei, și anume, cursivitatea melodică. În variatele formule ale pasajelor recunoaștem, de asemenea, ecouri ale artei vocale mozartiene, de care Rossini nu este încă prea departe (nu temperamental, ci ca vecinătate a practicii de teatru muzical).

Filiera națională a melodicii rossiniene este uneori evident legată de trăsăturile stilistice ale canzonetei, pe drept cuvînt un exemplu de sinteză italiană a cîntului melodic vocal. Asemenea profiluri se întîlnesc deseori în partiturile sale. Mersul melodic poate

Scanned with OKEN Scanner

fi treptat, cu unele arpegieri și cu mici lărgiri de vocaliză pe încheierea frazei (act I, Canzoneta lui Almaviva, pag. 51), sau poate „imita" vivacitatea instrumentală a chitarei, cînd apartenența la mediul popular este deliberat urmărită, integrîndu-se psihologic în caracterizarea unui personaj. Figaro își face prima intrare într-un brio ritmic al unei melodii alcătuite din mici formule de acompaniament, autonomizate prin imitația vocală arpegiată (act I, Cavatina lui Figaro, pag. 31).

Altecri, Rossini se bazează pe resursele vocii pentru a obține culminațiile conduse treptat ale melodiei, în acumulări de formule ce suprapun interesul evoluției sonore a glasului peste o alcătuire tensionată a textului muzical. Contrastele registrației se adaugă aici efectelor expresive la care apelează compozitorul pentru întregirea imaginii (act II, aria lui Basilio, pag. 94).

Observăm aici apariția unei înțelegeri superioare, acea treaptă modificatoare a belcantoului prin asimilarea lui în conceptul superior al unei melodici noi vocale. Rossini nu va depăși acest nivel, important de altfel în drumul spre sinteza muzical psihologică a melodiei ca element de dramaturgie.

Nu putem să nu ținem seama de aceste progrese spre nou, care semnifică desprinderea de practicile tradiționale, atunci cînd privim stadiul următor, cel al artei lui Donizetti, a cărui muzică, prin lirismul ei evocator, aparține și mai mult lumii sonore a operei romantice. La Donizetti, pagini care solicită o certă virtuozitate — implicînd deci o anumită orientare a tratării vocale — sînt în multe cazuri și momente muzicale cu o evidentă semnificație dramaturgică, slujind teatrul, și nu ambiția etalării calităților cîntărețului. Transfigurarea personajului — trecerea dincolo de limitele firescului comportament, în zonele unei imponderabilități psihologice determinate de declanșarea unui conflict puternic — își găsește o exprimare melodică tensionată de resursele expresive oferite compozitorului de glasul sopranei înalte (Donizetti. *Lucia di Lammermoor*, act III, aria Luciei, pag. 227).

La Donizetti se subliniază și mai pregnant romantic modul în care registrul înalt devine zona culminațiilor melodice vocale. Această ipostază — în primul rînd expresivă, secundar interesantă ca utilizare a trăsăturilor belcantoului — se reliefează în marile cantilene lente ce urcă treptat culmile sonorităților, îmbogățindu-se în punctele de maximă sonoritate cu expansiuni ornamentate (*Lucia di Lammermoor*, act I. Cavatina Luciei, pag. 40), sau în acele fragmente muzicale mai decorative, în care glasul descrie

Scanned with OKEN Scanner

volute a căror frumusețe oglindește armonia personajului prin sprințara depănare a formulelor melodice. Donizetti cultivă belcantoul ca un factor eminamente melodic, devenit astfel o trăsătură stilistică a muzicii sale, și totodată a climatului romantic din opera italiană (*Linda di Chamounix*, act I, aria Lindei, pag. 49—53).

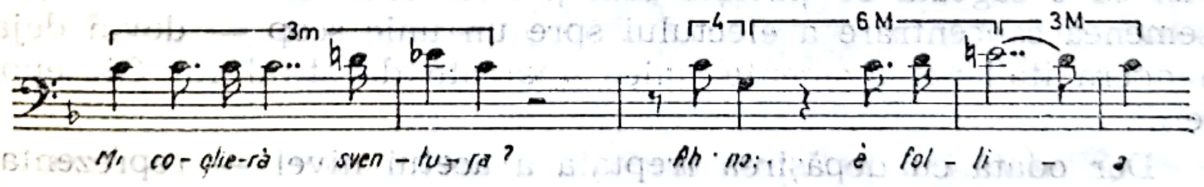
Tot de la aceeași sursă a cîntecului popular italian preia Donizetti una din trăsăturile cantabilității tenorale. Este cultivarea acelui stil melodic — devenit și el propriu operei italiene — pe linia registrului mediu, în care aparenta modestie a utilizării glasului cedează întîietatea parcurgerii armonioase — cantabile — de tipul romanței sau serenadei (mereu prezentă în practica muzicală populară a mediului romantic). Aici, analiza intervalicii melodiei arată — fapt vizibil de altfel și în secvențele la care ne-am referit anterior — o cunoaștere și stăpînire din ce în ce mai profundă a acelor salturi care sînt specific vocale, echilibrata lor alternare cu mersuri treptate, ascendente sau descendente, necesare împlinirii muzicale.

Continuitatea tradiției belcantoului, pe făgașul expresivității, pînă la limitele lărgirii maxime a expansiunii lirice vocale, caracterizează aproape în întregime stilistica melodicii lui Bellini. Dar aici apar deosebiri față de cadrul încă schematic al desfășurărilor rossiniene sau cel limitativ expresiv al lui Donizetti, unde dificultatea alternării rapide a registrației se însoțea cu un tempo care nu-și părăsea rigoarea. Melodica lui Vincenzo Bellini este de o natură mult mai largă, solicită o amplă respirație vocală, o deschidere neobișnuită ca dimensiuni a spectrului registrelor. Abandonînd treptat simetria sesizabilă a alternării accentelor pe măsuri, ea se alcătuiește din arcuiri și melisme, pare uneori mai apropiată de melopee, alteori se confundă cu acele acumulări sonore ce conduc spre un punct maxim de la care se declanșează un nou elan, înlănțuind frazele. Dar această largă melodie intensiv expresivă — pe care însuși Wagner o va admira, mai presus de oricare alt aspect al operei italiene contemporane începuturilor sale artistice — evoluează în deplină unitate cu posibilitățile vocale. Eminamente vocală, melodica lui Bellini pălește în oricare translație timbrală instrumentală, în care conținutul poetic expresiv scade, ceea ce explică și limitarea constatată în arta orchestrală a compozitorului la nivelul acompaniamentului și al funcționalității scenice. Chiar mai mult, momentele de grandoare sonoră sînt, atunci cînd necesitățile construcției o cer, destinate tot complexului vocal în amploare a culminațiilor corale. Una dintre cele mai celebre — și tipice — pagini melodice vocale belliniene este aria Aminei din opera *Som-*

nambula (act I, pag. 18—20). Capriciozitatea aparentă a formulărilor ritmice se armonizează cu larga respirație a depănărilor arpegiate sau a ornamentației, detaliind sonoritățile cuvintelor și bazîndu-se pe o susținere continuă a glasului care execută desenele într-un arabesc a cărui complicație este doar aparentă. Audiția muzicii dezvăluie un firesc melodic de cuceritoare expresivitate.

Pe aceste fundamente stilistice — conturate pe rînd de Rossini, Donizetti, Bellini —, diferite de la o personalitate la alta, dar reprezentînd în același timp acumulări succesive, care nu s-au negat, experiența de valorificare a glasului prin cînt se edifică, complexă, ajungînd la acel stadiu superior, maturizat artistic, al concepției melodice vocale verdiene. În creația lui Giuseppe Verdi vocea este, fără îndoială, elementul primordial, chiar în perioada începuturilor, cînd influențele predecesorilor sînt evidente. Odată timpul necesar experienței de creator parcurs prin operele primei perioade, Verdi ajunge, în mijlocul secolului al XIX-lea, cu trilogia *Traviata, Rigoletto, Trubadurul,* să stăpînească cu măiestrie unitatea (nu mai spunem „relația") voce-melodie. Sensul ascensiunilor intervalice reflectă trăsături de ambianță a acțiunii, fie că se zugrăvește un moment scenic decorativ, caracterizînd o anume atmosferă (ca în prima întîlnire a Violettei cu Alfredo, în actul I al operei *Traviata,* cu acel atît de cunoscut salt de sextă mare ce deschide cupletele cîntecului de pahar), fie că ordonează declamația, nuanțînd-o, am spune, cu precizie psihologică. Încheierea Monologului lui Rigoletto este exemplară prin modul în care terța încadrează salturile marcante ale concluziei întregii frămîntări a eroului, solicitînd culminația vocală care să corespundă textului, subliniindu-i tensiunea:

Verdi • RIGOLETTO, act I, tabl. 2, Monologul lui Rigoletto (pag. 51)



Pasajul, ca o secvență stilistică specifică operei italiene, devine la Verdi moment culminativ vocal, eliberînd melodia de rigorile

măsurii, dar nu și de simetriile registrației vocale ce îi conferă echilibrul (chiar cînd, ca în finalul ariei Gildei din opera *Rigoletto*, act I, tabl. 2, pag. 89, textul este aproape anihilat de extensia prea mare a silabelor), sau de cele ale formulării unor motive scurte — preluate inițial din practica vocalizelor — susținute solistic. Încheierea primei părți a ariei Violettei, din opera *Traviata*, îmbină ambele aspecte într-o manieră stilistică cu care, chiar dacă ascultătorul zilelor noastre este familiarizat pînă la ștergerea unor particularități privind limbajul compozitorului, Verdi fortifică trăsăturile stilistice ale melodiei sale vocale (act I, aria Violettei, pag. 83—98).

Deja de la predecesorii săi Verdi primise exemplul efectului obținut prin solicitarea dozată a registrului înalt. În dramaturgia sa muzicală, apelul la tensiunea registrului înalt al vocii este un element componistic mînuit cu siguranță, implantînd în devenirile melodice punctări maximale de veridică forță psihologică. Ne îndepărtăm din ce în ce de aspectele decorative ale belcantoului, reforma verdiană operînd în direcția unei potențări a glasului — care nu pierde valorile tehnice cucerite anterior — spre o artă nouă, a realismului expresiei adecvate situației teatrale. Iată de ce o cadență care în alt context ar fi putut să apară doar ca încercare de virtuozitate, plasată de Verdi în concluzia ideii muzicale a ariei lui Lady Macbeth, devine trăsătură de caracter. De fapt aceasta este și cauza păstrării unei particularități melodice, chiar și în cadență (*Macbeth*, act I, pag. 40).

Tot relația dramatică aduce o soluție deosebită în plasarea aproape în întregime a unei linii melodice în registrul înalt, unind incisivitatea ritmicii și carura volitivă a motivicii cu efectul penetrant al glasului. Privită în acest fel, Stretta lui Manrico din *Trubadurul* (act II, p. 164) nu este o simplă pagină de virtuozitate spectaculoasă în sfera performanței tehnice, ci o supratensionare a melodicii, devenită aproape incandescentă prin unirea tuturor factorilor în focarul registrului vocal, tinzînd spre apogeul final al ariei ca o săgeată ce ține semeț. Asemenea formulări — și o asemenea concentrare a efectului spre un unic scop — devin deja, în opera italiană, momente unice, marcate de stilul lui Giuseppe Verdi.

Dar odată cu depășirea treptată a acetui nivel — reprezentat de sus-amintita trilogie —, trăsăturile melodicii vocale caracteristice devin mai bine conturate, cu fiecare partitură. Desigur, putem mai bine discerne delimitările stilistice în operele maturității de-

măsurii, dar nu și de simetriile registrației vocale ce îi conferă echilibrul (chiar cînd, ca în finalul ariei Gildei din opera *Rigoletto*, act I, tabl. 2, pag. 89, textul este aproape anihilat de extensia prea mare a silabelor), sau de cele ale formulării unor motive scurte — preluate inițial din practica vocalizelor — susținute solistic. Încheierea primei părți a ariei Violettei, din opera *Traviata*, îmbină ambele aspecte într-o manieră stilistică cu care, chiar dacă ascultătorul zilelor noastre este familiarizat pînă la ștergerea unor particularități privind limbajul compozitorului, Verdi fortifică trăsăturile stilistice ale melodiei sale vocale (act I, aria Violettei, pag. 83—98).

Deja de la predecesorii săi Verdi primise exemplul efectului obținut prin solicitarea dozată a registrului înalt. În dramaturgia sa muzicală, apelul la tensiunea registrului înalt al vocii este un element componistic mînuit cu siguranță, implantînd în devenirile melodice punctări maximale de veridică forță psihologică. Ne îndepărtăm din ce în ce de aspectele decorative ale belcantoului, reforma verdiană operînd în direcția unei potențări a glasului — care nu pierde valorile tehnice cucerite anterior — spre o artă nouă, a realismului expresiei adecvate situației teatrale. Iată de ce o cadență care în alt context ar fi putut să apară doar ca încercare de virtuozitate, plasată de Verdi în concluzia ideii muzicale a ariei lui Lady Macbeth, devine trăsătură de caracter. De fapt aceasta este și cauza păstrării unei particularități melodice, chiar și în cadență (*Macbeth*, act I, pag. 40).

Tot relația dramatică aduce o soluție deosebită în plasarea aproape în întregime a unei linii melodice în registrul înalt, unind incisivitatea ritmicii și carura volitivă a motivicii cu efectul penetrant al glasului. Privită în acest fel, Stretta lui Manrico din *Trubadurul* (act II, p. 164) nu este o simplă pagină de virtuozitate spectaculoasă în sfera performanței tehnice, ci o supratensionare a melodicii, devenită aproape incandescentă prin unirea tuturor factorilor în focarul registrului vocal, tinzînd spre apogeul final al ariei ca o săgeată ce ține semeț. Asemenea formulări — și o asemenea concentrare a efectului spre un unic scop — devin deja, în opera italiană, momente unice, marcate de stilul lui Giuseppe Verdi.

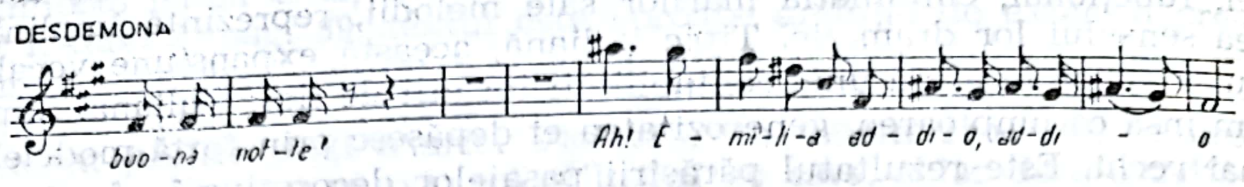
Dar odată cu depășirea treptată a acetui nivel — reprezentat de sus-amintita trilogie —, trăsăturile melodicii vocale caracteristice devin mai bine conturate, cu fiecare partitură. Desigur, putem mai bine discerne delimitările stilistice în operele maturității de-

pline a compozitorului, opere care reprezintă o evoluţie ce nu contrazice începuturile. Culminaţia sonoră a registrului înalt este astfel, funcţional, culminaţia marilor sale melodii, reprezintă împlinirea sensului lor dramatic. Tipic italiană, această expansiune vocală nu se aplică în afara unei cantabilităţi tot atît de tipic italiană. Simţim însă că amploarea, generozitatea ei depăşesc prin forţă modelele mai vechi. Este rezultatul părăsirii pasajelor decorative în favoarea scrierii integral motivice — implicit subliniat melodice — a tuturor frazelor, chiar atunci cînd intervin lărgiri vocalizante ale textului, care nu devin suspensii dramatice, ci sublinieri. Le întîlnim în rolurile intens romantice, accentuînd patetismul exprimării (*Aida*, act III, Romanţa Aidei, pag. 164), şi legîndu-se uneori intim de sonoritatea sensului cuvintelor principale ale declamaţiei, stabilind ierarhizări prin registru, salt intervalic (*Don Carlo*, act III, aria lui Filip, pag. 262) sau cuprinzînd o lume sonoră aparte, devenită leitmotiv complex (linie melodică, registraţie şi caracteristică a expresiei literare) pentru imagini similare pe parcursul unei întregi lucrări (leitmotivul Alicei din *Falstaff*, act I, tabl. 2, pag. 57—58).

În *Trubadurul*, Verdi arătase deja un mod de construire melodică bazat pe culoarea vocală şi forţa ei de subliniere nu numai cu sprijinul registrului înalt, ci şi cu ajutorul diferenţierilor de înălţimi obţinute treptat. Mersul descendent devine astfel marcat de o pulsaţie temperamentală remarcabilă (nu lipsită de o anumită trăsătură expresivă iberică), cînd vocalizele punctează această coborîre, dînd impresia unei reluări motivice care, luîndu-şi energia de la primele sunete, deapănă întregul şir de sunete construind — de fapt — o melodie. În unele cazuri, accentul apare plasat în grav, avînd o pondere expresivă specifică glasului de mezzo-soprană (aşa cum întîlnim în aria Azucenei din actul al II-lea al operei *Trubadurul*, pag. 55).

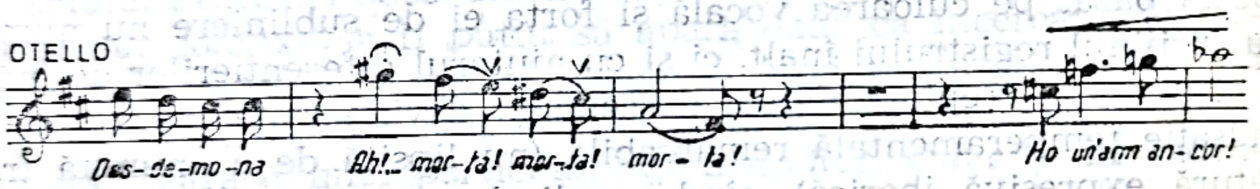
Mai tîrziu — în *Otello* — recitativul melodic primeşte, într-o formă mult simplificată, o forţă de comunicare şi mai puternică, tot prin aceste diferenţieri de registre şi coborîrile treptate, energia acestei coborîri fiind dată de impulsul unui salt intervalic deosebit de mare pentru voce. Încheierea recitativului Desdemonei — după „Cîntecul salciei" — cuprinde un salt de decimă, de unde vocea coboară lin, mai întîi pe un arpegiu, apoi oprindu-se ezitantă, pe o triplă întîrziere rezolvată armonic în final. O asemenea frază se impune memoriei melodice datorită pregnanţei ei detaşări faţă de restul ambianţei :

Verdi • OTELLO, act IV (pag. 336—337)



Aceeași partitură prezintă și alte aspecte tensionate ale melodiei recitativului, în care coborîrea și ascensiunea vocală, cerute de înțelesul textului, reliefează într-o neașteptată simetrie caracteristici stilistice observate deja la începuturile creației compozitorului. Doar că acum ne aflăm într-un stadiu de maximă simplificare, corespunzînd maturizării limbajului muzical. Efectul este deosebit de impresionant (intervalic, o coborîre de la înălțimea lui *sol diez* — remarcabilă ca penetrație pentru voce — și o revenire, în ascensiune, la corespondentul său „umbrit" enarmonic *la bemol*) :

Verdi • OTELLO, finalul operei (pag. 362)



dar nu constituie o excepție, ci o finalizare a devenirilor stilistice proprii compozitorului.

Prin experiența italiană în domeniul cîntului, categoriile specifice de voci devin mult mai cuprinzătoare, se îmbogățesc considerabil, reprezentînd nivelul definitoriu al unor rezultante ce conțin, în sine, aspectele melodic-stilistice ale operei romantice. Bineînțeles, referirile la această evoluție ce a dat asemenea rezultate — certificate prin existența unui anume mod de tratare melodică pentru fiecare categorie — nu se limitează doar la Verdi, ci cuprind întreaga perioadă (cu reflexe deloc neglijabile și în alte școli componistice), deși contribuția sa la arta cîntului este hotărîtoare *. Vocea de soprană de coloratură aparține în majoritatea cazurilor unei melodii cu desene variate, arabesouri, înfloriturí, o tipologie în care decorativul primează, desigur fără a nega expresivitatea. Astfel de

* Vezi P. Petit, Bibl. 57, p. 84—86.

soluții întîlnim în construirea unor voci-personaje ale lui Rossini (Rosina din *Bărbierul din Sevilla)*, Donizetti *(Lucia di Lammermoor)* sau Verdi (Gilda din *Rigoletto)*, actualmente puncte de referință pentru categoria vocală și melodică respectivă. Mai modestă ca spectaculozitate, vocea de soprană lirică este specifică unei tipologii a melodiei registrelor unitare, de preferință înalte fără excese, fiind legată de un caracter teatral echlibrat (sau cel puțin neconflictual) în operele lui Donizetti (Norina din *Elixirul dragostei*) sau de acea imaterialitate adolescentă schițată de Verdi în al său *Falstaff*, cu chipul idealizat al Nanettei. Pentru Verdi, această voce — uneori solicitată, ca efect, și altor categorii de glas, prin marcarea unei melodici de linearitate mozartiană — reprezintă tot o finalizare stilistică a maximului de cantabilitate cu minim de efort exterior sonor. Cea mai solicitată, în categoria glasurilor de soprană, este vocea dramatică aptă să răspundă cu accente puternice, patetice, stărilor conflictuale ale melodramei, să susțină marile arcuiri sonore. Soprana dramatică — al cărui tip italian bogat nuanțat este întru totul rezultatul teatrului romantic — domină partiturile celebre, de la *Norma* de Bellini la Leonora din *Puterea destinului*, *Aida* sau *Desdemona* din *Otello* de Verdi. Galeria deosebit de vastă a personajelor care sînt caracterizate de această voce puternică, „conflictuală" prin esență, cuprinde tot atîtea ipostaze melodice dramatice. Uneori compozitorul îi impune o virtuozitate de forță, ale cărei rezolvări melodice sînt permanent tensionate în funcție de punctele de sprijin ale plecării sau atingerii unei limite de registru, cum este cazul întregului rol al Normei sau al mai multor personaje verdiene. Leonora din *Trubadurul* sintetizează această concepție spectaculoasă a tratării glasului ca o coloană sonoră extrem de cuprinzătoare. Limitele inferioare și superioare ale cadrului melodic sînt mult lărgite, umplerea salturilor cu pasaje atinge exigențe de tehnică nouă vocală prin forța susținerii.

Numai acceptînd aceste îndrăzneli ale compozitorului, desigur comandate de spiritul melodramei lirice romantice, putem pătrunde în dinamica evoluției paralele a artei melodice și a artei vocale în perioada următoare belcantoului (a cărui predominare a pălit aproape total în acest context mult mai complex), anunțînd, sporadic însă, accentele frînte ale exclamațiilor melodice veriste, așa cum apar incipient la Ponchielli în opera *Gioconda*. Sînt rezul-

tantele evoluţiei observate anterior, şi nu mai surprind către sfîrşitul secolului al XIX-lea la discipolii teatrului verdian.

Secolul XIX înseamnă o nouă epocă şi pentru valorificarea în teatru a vocilor grave, pe care anterior compozitorii le situaseră mai mult în sfera susţinătorilor de ansamblu armonic al scenelor de operă. Vocea feminină gravă, mai ales cea denumită „mezzo-soprană", se eliberează treptat de servituţile funcţionalităţii. Dacă uneori ea mai este repartizată personajelor secundare, rezervîndu-i-se astfel şi terenuri melodice mai puţin caracteristice (Berta din *Bărbierul din Sevilla*, Maddalena din *Rigoletto*, Emilia din *Otello* sau, cu unele momente de amploare, Laura din *Gioconda*), se vădeşte totuşi, chiar de la Rossini, o preocupare privind posibilităţile de efecte coloristice încă neutilizate. În versiunea pentru mezzo-soprană a Rosinei, în rolul lui Arsacce din *Semiramida* solicitările indică coordonate stilistice apropiate de scriitura concertantă pentru voci înalte. Situaţia se observă în genere înaintea perioadei verdiene, deşi există deja cîteva excepţii (Adalgisa din *Norma* sau ampla tratare lirică a Leonorei din *Favorita* de Donizetti). Pentru Verdi, glasurile feminine grave apar drept purtătoare ale misterului, sentimentelor puternic pasionale sau marcate de o natură malefică (semnificaţii precumpănitor romantice). Ceea ce în parte valorificase în exploatarea (şi parţial chiar descoperirea) sopranei dramatice se reliefează şi mai puternic în opoziţiile de culori şi registre ale vocii grave. În principala expunere solistică a Azucenei din *Trubadurul*, baza melodicii aparţine registrului mediu, din care se ridică arcuri ample spre acut; din ce în ce mai accentuate apoi, salturile subliniază dramatismul expresiei, punctările sînt mai puternice. Coborîrea treptată a cuvintelor cîntate de Amneris (*Aida*, act II, scena I) se îmbogăţeşte cu alunecările cromatizate melodic ale glasului, melosul urmînd îndeaproape, pe o formulă identică plasată pe fiecare treaptă a arpegiului, linia scăderii intensităţii, firească de la acut spre grav. Conducerea aceasta vocală, pe intervale mici, corespunde unei atente dozări a efectului sonor din aproape în aproape, autonomizînd fraza faţă de restul textului, reliefîndu-i expresia pasională.

Două ipostaze diferite de utilizare a glasului feminin grav se observă în cele două momente solistice importante ale rolului lui Eboli din *Don Carlo*. Prima valorifică experienţa rossiniană a coloraturilor de mezzo-soprană, cu desene ornamentale de puternic efect coloristic, în vocalizele în manieră hispanizantă. Verdi îi adaugă însă un plus de tensiune prin plasarea acestor vocalize pe o schemă melodică mult mai ordonată ritmic şi intervalic, vădind urmărirea unor

rezultante stilistice utile contextului teatral, și nu manierei de cînt în genere (*Don Carlo*, act II, prima arie a lui Eboli, pag. 102).

Concepția sa asupra rolului se particularizează în marea arie din actul al III-lea, cînd intervalica devine, prin diferențieri de registre grav-acut, un element al dramatismului melodiei, cu contraste marcate, cu izbucniri temperamentale pline de energie. În special prima parte a ariei și încheierea, luînd locul recitativelor tradiționale devenite acum declamație dramatică, dezvăluie întreaga paletă expresivă de care dispune muzicianul în crearea discursului (act III, a doua arie a lui Eboli, pag. 302).

În rîndul vocilor înalte bărbătești putem deosebi mai ales două categorii care determină profiluri melodice mai des frecvente în operele acestei perioade italiene. Tenorul liric expune cu lejeritate în registrul acut fraze largi, îmbogățite cu unele pasaje de virtuozitate (Almaviva din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini) sau anumite exclamații mai dramatice, ce adaugă tipului respectiv vocal și precizarea de „spinto" pentru forța de penetrație a expresiei (Ducele din *Rigoletto* de Verdi).

Mai caracteristic pentru contextul melodramei italiene este însă tenorul dramatic, acea voce înaltă cu o expresivitate mai completă, aptă, prin larga paletă de efecte, să împlinească funcții teatrale reprezentînd mai viabil personajele. Ipostazele personajelor destinate tenorului dramatic se reflectă poate cel mai vizibil în contururile melodice destinate rolurilor respective. De la alura eroică, cu amplitudine a ambitusului spectaculoasă și dominatoare * (Radames din *Aida* de Verdi), pînă la acea tragică declamație plină de incisivitate, în care fiecare reluare a cuvîntului este marcată de o formulare caracteristică (rolul titular din *Otello*), Verdi valorifică întreaga experiență a predecesorilor, unită cu cea a artei vocale populare italiene, fixîndu-i parametrii specifici ai zonelor melodice adecvate. În fiecare ipostază a prezenței tenorului dramatic, profilul melodiei se pliază nu numai situațiilor teatrale, ci potențează efectele de care dispune această voce, prin intervale spectaculoase, prin posibilitatea incisivității ritmice și de tempo, prin culoarea registrelor. Mai rar, întîlnim ipostaze caricaturale — subtil surprinse în melodică — de genul acelui Dr. Caius din *Falstaff*, în care efectele sînt voit deformate. În schimb, opera italiană va lăsa deseori să evolueze această voce și în sfera liricului, a evocării, poate cea mai apropiată de maniera stilistică a canzonetei napolitane (Ponchielli. *Gioconda*, act II, aria lui Enzo, pag. 139—142).

---

* Vezi R. Leibowitz, Bibl. 51, p. 197.

Scanned with OKEN Scanner

Baritonul este glasul cel mai unitar tratat de compozitorii italieni, datorită egalității celor două valențe — lirică și eroică — pe care le posedă. Melodia lirică, cu linii de mare cantabilitate (Marchizul de Posa din *Don Carlo* de Verdi) sau cu particulară suplețe a nuanțărilor (Figaro din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini), poate în funcție de contextul teatral să fie extrem de diversă stilistic — comică, sarcastică, dramatică, tragică — în gama de portrete ce au fixat și tipologii melodice de la *Rigoletto* pînă la acea sinteză a cantibilității cu ironia, în *Falstaff*. Pentru această diversitate pledează însăși plasarea registrelor în centrul „orgii vocale" de care dispune compozitorul, înlesnind acest firesc care este specific baritonului în cîntul vocal italian.

Nu se poate spune același lucru despre vocile mai grave, deși tradiția operei italiene cultivase îndeosebi glasul de bas în multitudinea ipostazelor din operele bufe. În afara unor apariții episodice — care, ca și în cazul mezzo-sopranei, slujeau împlinirii eventuale a cvartetului solistic —, vocea de bas apare mai rar ca purtătoare a unui tip de melodie special concepută. În cazurile unor evoluții solistice mai importante, se poate vorbi de un reflex al soluțiilor des întîlnite în melodiile cu profil baritonal — cum se întîmplă cu Don Basilio din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini sau cu Filip din *Don Carlo* de Verdi. Observăm destul de rar preocupări speciale — cum ar fi concepția asupra rolului lui Simone Boccanegra din opera cu același nume de Verdi —, deși uneori cîte un motiv este marcat de resursele inedite ale notelor grave. Astfel, dacă reținem totuși o anumită particularitate melodică, ea poate fi apropiată în opera italiană de funcțiile armonice ale texturii muzicale, cu reflexe în orchestră (Verdi. *Rigoletto*, act I, tabl. 2, Sparafucile pag. 47—48).

Diversitatea ipostazelor artei vocale italiene, cu implicații melodice asupra cărora s-a insistat îndeosebi, nu rămîne fără ecou în evoluția europeană a operei, influențele ei fiind detectabile cu evidență în stilul melodic — mai ales privind maniera de tratare — al unor școli naționale (F. Erkel, S. Moniuszko, M. I. Glinka, chiar și Wagner în prima sa perioadă și, cu accente vizibile, pleiada compozitorilor francezi, ale căror legături cu școala italiană au fost deosebit de active pe parcursul întregului secol al XIX-lea). Aceasta ne îngăduie să stabilim, pe această cale, asemănări, confluențe stilistice și chiar unele suprapuneri în modalitățile de realizare muzicală. Prin acest element — în ultimă instanță cel al *cantabilității vocale* — opera italiană își manifestă susținut supremația

europeană — și mai tîrziu extraeuropeană — pe întreg secolul, cu un acces la public ce nu poate fi comparat cu nici o altă orientare a operei romantice.

Problematica vocalității în melodica operei germane a lui Weber și Wagner — ca reprezentanți marcanți ai școlii naționale respective, polarizînd și trăsături prezente la un Marschner sau Lortzing — aparține istoric altor condiții de evoluție, cu respectivele implicații stilistice *. La Weber, se pot astfel remarca două linii majoritare, la care se adaugă o a treia ca fond director al întregului context al realizării. Este vorba de acel fond de experiență în specificul scriiturii vocale — deci implicit melodice — a operelor mozartiene. Periodicitatea frazării, ambitusul restrîns** și specificitatea cantabilității construite pe intervale mici, situarea melodicii pe centrul registrelor o caracterizează mai ales în momentele de ansamblu sau în acele secvențe solistice destinate personajelor fără o pondere deosebită în acțiune (acele participări episodice ale unor eroi care asigură fundalul acțiunii personalităților). Regăsim acest mod de tratare în caracterizarea personajului Ännchen din *Freischütz* de Weber, cu cîntece și replici economic construite melodic și vocal.

Prima dintre cele două căi de tipizare vocală a școlii de operă germană ne îndreaptă atenția spre felul în care, în teatrul muzical, se asimilează parametrii cantabilității camerale din sfera expresivă a liedului. Această cantabilitate înlocuiește treptat curgerea domoală a părților andante mozartiene, subliniind romantizarea imaginii poetic-sonore. Această linie a liedului simfonic încorporat în operă se învecinează cu secvențe contrastante temperamental, în care vocea obține dominarea melodică a ansamblului prin solicitarea registrului vocal înalt. Diferențierile sînt evidente, stabilind planuri melodice separate, și forme de solo aparte, de la aria lentă la aria eroică cu un mai pronunțat specific operistic. Inflexiunile vocale se depărtează aici, prin tensionarea liniei melodice, de specificitatea mozartiană și, pe de altă parte, de discreția liedului (Weber. *Freischütz*, act II, aria Agathei, pag. 64—70).

O altă ipostază — reflectînd o atitudine asemănătoare italienilor, care preluaseră o parte din experiența secolelor anterioare în domeniul vocal al culturii respective — ne reamintește la compozitorii germani, prin unele trăsături de tehnică și de culoare timbrală, de stilul oratorial händelian. Marile vocalize în forță, cu asemănări ale

---

* Vezi B. Horowicz, Bibl. 41, p. 950.

** La Mozart există bineînțeles și excepții spectaculoase în acest sens — Regina Nopții, Fiordiligi etc.

manierei de tratare cvasi-instrumentală, marchează acest mod de construcție sonoră (construcție în care, bineînțeles, este implicată și melodica) în care salturile intervalice și depănările gamelor primesc o somptuozitate aparte. Weber o asimilează în crearea tipurilor melodice spectaculoase, creînd astfel în Kaspar o exprimare oratorială, concertistică. Să nu se creadă însă că funcționalitatea dramatică este eludată. Dimpotrivă, plasarea unui asemenea mod de expansiune sonoră corespunde unor cauzalități ale acțiunii care au cu totul altă pondere în cadrul operei, devenind în această ambianță o marcare expresivă a profilului psihologic — în cazul respectiv, de culoare malefică (Weber. *Freischütz*, act I, aria lui Kaspar, pag. 49).

Richard Wagner, preluînd experiența lui Weber (impropriu numită *doar* experiență, căci compozitorul mînuia efectele melodico-vocale cu o perfectă știință a dozajului, obținută de-a lungul numeroaselor sale partituri în răstimpul de aproape două decenii de activitate), o unește — precum Mozart în altă epocă, deci și cu alte rezultante stilistice ale scriiturii — cu valențe de cantabilitate existente în opera italiană. În prima operă care poartă amprenta puternică a noilor sale concepții muzicale, *Olandezul zburător*, asistăm tocmai la o asemenea întretăiere de drumuri ale stilisticii de nivel italo-german, care va mai rămîne prezentă, sporadic, și în partituri ulterioare (deși „procentajul" de italienisme al tratării vocale scade treptat în *Tannhäuser* și *Lohengrin*). Pe Erik, din *Olandezul zburător*, care și ca profil psihologic este mai apropiat de melodramă, îl caracterizează destul de constant maniera vocală italiană care, în epocă, era specifică și lui Verdi. Ne referim, bineînțeles, la felul în care este construită cantabilitatea, și nu la anumite caracteristici intonaționale în care se manifestă deja specificul wagnerian de relație a sunetelor în funcție de ponderea centrului tonal*.

În aceeași operă, partitura lui Daland prezintă o interesantă ezitare în alegerea soluțiilor, caracteristică de altfel pentru perioada de formare a stilului wagnerian. Astfel, se profilează o nouă concepție vocală — desigur, apar doar primele trăsături — privind cele două personaje principale. Se simte aici germenele modalităților expresive ce se vor finaliza atît de personal, mai tîrziu, în *Tristan și Isolda*. Deocamdată, pe porțiuni relativ restrînse, compozitorul etalează o suită de procedee vocale complexe, încă „impure" stilistic. În Balada Sentei asistăm la desfășurarea unor efecte vocale impresionante — și scrise cu acest scop, spectaculos — ce rezultă din confruntarea contrastelor dintre intervalele melodice pe care le execută

* Vezi I. Sollertinski, Bibl. 74, p. 171.

vocea (intervale pe care le slujește, dar neîndoios le și determină într-un experiment unic pentru compozitor). După scurta introducere care intonează vocal leit-tema Olandezului, balada continuă cu o melodică cu aspect narativ, cu salturi mari, cu accente pătrunzătoare (plasate special în registrul înalt), cu un ambitus deosebit de larg, urmărind un efect imagistic într-adevăr remarcabil realizat. După aceea, linia unduitoare, care fusese întreruptă doar de interjecțiile onomatopeice ce sugerau freamătul furtunii, părăsește treptat calmul povestirii. Pe măsură ce participarea subiectivă a personajului se evidențiază, odată cu tensionarea tempoului și ascensiunea dinamicii glasul susține o treptată boltire a melodiei cu culminații de registru și cu vocalize amplu desfășurate. De la imagine la „trăire", această progresie de expresie se impune deja în această operă drept o particularitate a stilului wagnerian, care implică personajul într-o devenire vocală proprie dramei muzicale (Wagner. *Olandezul zburător*, act II. Balada Sentei, pag. 98, 105).

Precedentele, în culminarea melodiei pe accentele susținute prin solicitarea registrului înalt, sînt numeroase. Dar nicicînd mai evidente — pe o filieră care conduce de la Händel la Beethoven (don Pizzaro din *Fidelio)* sau Weber — ca în marele monolog al Olandezului, unde aceste culminații nu sînt străine nici de arta vocală italiană. Declamația este intens melodică, optimizată de perfecta conducere a glasului de bariton pe registrele de maxim efect, punctînd finalul monologului cu o expansiune maximă (Wagner. *Olandezul zburător*, act I, Monologul Olandezului, pag. 37).

De altfel, după ce treptat influențele stilistice pălesc, Wagner va crea o categorie aparte de personaje, pentru care amprenta lirico-eroică, de legendă și de efuziune generoasă, va deveni caracteristică, vocea de bariton slujindu-i pentru definirea expresiei. O întreagă galerie de personaje, de la Olandez la întunecatul Telramund, de la Wolfram la Hans Sachs sau Wotan, este legată de o astfel de melodică amplă. Dacă pentru Telramund din *Lohengrin* anumite nuanțări dramatice italiene nu sînt străine în melodica vocală, la Wolfram din *Tannhäuser* inflexiunile liedului german, cu o cantabilitate specifică, argumentează pe deplin un drum stilistic propriu operei wagneriene. Timbrarea glasului unită cu sensul cuvîntului și linia melodică realizează unul dintre primele modele de cînt într-un stil complet deosebit de manierele lirice meridionale.

Începînd de la Weber — prin Rezia din *Eurianthe*, într-o oarecare măsură și Agathe din *Freischütz* —, un tip aparte de soprană

se impune în opera germană romantică : soprana dramatică cu mari resurse de susținere sonoră a glasului, capabilă să domine ansamblul simfonic, să conducă mersul melodic cu o vigoare amintind oarecum de resursele cantabilității instrumentale. Wagner adoptă acest tip de voce — care corespunde viziunii sale vocal-simfonice în operă — încă începînd cu Senta. În *Tannhäuser* — Elisabeta — și în *Lohengrin* — Elsa — compozitorul continuă să dezvolte resursele neobișnuite pînă atunci ale acestui glas. Nu întîmplător, studiul asupra posibilităților expresive ale unui asemenea glas de soprană — ale cărei prime trăsături în arta cîntului există parțial în Leonora din *Fidelio* de Beethoven — ne conduce pe drumul marilor eroine wagneriene : Isolda, Brünhilde și, sinteză a tuturor trăsăturilor artei vocale wagneriene, Kundry. Și numai astfel devine explicabilă orientarea tratării melodice spre dimensiuni și durate sonore pe care italienii le-ar fi considerat, pe drept cuvînt în tradiția lor, uriașe. Pentru a menaja obținerea unor ample arcuri muzicale, Wagner construiește o melodică cu mers treptat — ascendent, descendent —, păstrînd ca punct de sprijin linia registrului mediu și alegînd pentru culminații sunetele înalte care nu prezentau trăsăturile supraacutului. Acestor menajamente de ordin tehnic vocal compozitorul le supune construcția melodică devenită, pe suprafețe muzicale întinse, o melopee cu structură liberă, ce amintește în parte de aspecte ale arioso-ului. Și tocmai această problematică nouă a vocalismului wagnerian apare ca esențială, pentru stabilirea simetriei arhitectonicii melodicii (arhitectonică ce nu reprezintă o sinteză clasică, ci o redimensionare gradată a proporțiilor cerută de un alt conținut imagistic și expresiv) prin care se impune modalitatea punctării culminațiilor, care ordonează întreaga desfășurare. Este de altfel trăsătura stilistică ce marchează și vigoarea tenorului wagnerian — acel „Heldentenor" — cu sonorități ce se pot compara, într-o altă culoare timbrală, cu cele ale sopranei, deși resursele de forță sînt mai reduse în timp. Rezultatul îmbinării acestor două glasuri de proporții legendare — ecoul în epocă a fost deosebit de răscolitor prin revelația nebănuitelor resurse ale vocii umane intuite de Wagner — este o „încălzire" pînă la incandescență a exprimărilor melodice, specifică tensiunii dramei muzicale (în duetul Isolda-Tristan din actul II, glasurile susțin o asemenea creștere telurică a melodiei, pînă la culminații nemaiîntîlnite pînă atunci).

Începînd cu *Lohengrin* se poate afirma că melodica wagneriană este marcată de stricta dependență de o particulară concepție în maniera tratării vocale, desprinzîndu-se o stilistică din ce în ce mai

deosebită de modalitățile italiene. Desigur, aceasta nu înseamnă negarea unor formule tradiționale de cînt — mai ales în ceea ce privește glasurile grave, de mezzo-soprană sau bas — în care constatăm generalmente o atitudine oarecum rezervată (modul realizării Călugărului din *Freischütz* de Weber este preluat de Wagner în galeria personajelor de plan secund, ca Daland din *Olandezul zburător*, Regele Heinrich din *Lohengrin*, Landgraful din *Tannhäuser*, Pogner din *Maeștrii cîntăreți*, Regele Marke sau Brangăne din *Tristan și Isolda* etc.). Este explicabilă această atitudine, căci asemenea roluri nu reprezintă zonele importante ale căutărilor expresive, ci tocmai terenul obișnuit, fundalul, pe care se implantează noul. Urmările sînt vizibile în opera postwagneriană — în special în lucrările lui Richard Strauss —, ducînd spre albsolutizarea unor mijloace de expresie care au purtat, în apogeul romantismului, amprenta unei tipologii melodice de o specificitate neîndoioasă.

Cea mai contradictorie, prin diversitatea de modalități dublată de cultivarea manierismului, cu tot cortegiul de efecte artificiale, sterile artistic, ne apare evoluția relației melodico-vocală în opera franceză. În acest sens, utilizarea cuvîntului „manieră" este justificată, deoarece tot ce aparține cîntului ornamentat, reprezentînd un spectacol în sine, cultivînd frumosul în afara funcționalității contextului dramatic, nu slujește cu forță progresul artistic și, implicit, nu contribuie la o autentică varietate stilistică, cu importanța respectivă în istorie. În ansamblu, celebra școală de virtuozitate vocală coloristică franceză nu se sprijină pe veridicitatea expresiei, ci aparține demonstrației ocazionale, mult mai mult decît s-a putut observa vreodată în opera italiană romantică *. De altfel, artificialul fusese aproape permanent prezent în teatrul muzical francez, fie prin excesele recitativice din partiturile lui Rameau, fie prin încărcările de desene ornamentale parazitare în operele lui Lully. Pe aceste baze — pe care compozitorii francezi ai secolului al XIX-lea le repudiază doar aparent, schimbînd de fapt doar unele formule, sub influența diferiților italieni aclimatizați la Paris, ca Cherubini, Spontini etc. — se construiește și muzica perioadei romantice. Se poate spune acest lucru privitor la numeroase secvențe concentante celebre prin strălucirea lor efemeră — cum ar fi Poloneza din *Mignon* de A. Thomas, „valsul" Juliettei din *Romeo și Julietta* de Gounod, aria lui Dinorah din opera cu același nume de Meyerbeer etc. Bineînțeles, nu trebuie privită în totalitate această orientare ca un moment

* Vezi J. Chailley, Bibl. 21, p. 180—188.

neinteresant în contextul epocii *, căci desprindem din unele pagini de celebritate recunoscută a virtuozității vocale și însușiri expresive ce și-au demonstrat viabilitatea **. Iată astfel, argumentat ca moment concertant, principalul solo al lui Lakmé din opera cu același nume, de Léo Delibes. Mersul melodic treptat urmărește amplasarea vocală cît mai logică, efectele de coloratură denotînd o profundă și serioasă cunoaștere a registrelor vocii. Desenul melodic este firește tributar agilităților de tehnică, lăsînd la o mai atentă observare o impresie de banalitate a ideilor muzicale (atît ca intervalică, cît și ca ritmică) și a expresivității. Este deci o aparență cantabilitatea rezultată din intonarea ascendentă-descendentă a arpegiilor, filigranul contururilor executate de voce asounzînd, după vălul de sunete minunate, greu accesibile, o evidentă simplitate de structură componistică (Delibes, *Lakmé*, act II, aria „clopoțeilor" pag. 138).

Pe aceleași argumente, într-o lucrare care are contingențe marginale cu melodrama romantică, J. Offenbach clădește vasta demonstrație de agilitate a Păpușii din primul act al *Povestirilor lui Hofmann*. Dar și aici, fastul manierist este exterior fondului melodic. Deși stilistic opera franceză cultivă o manieră particulară, dependența ei de cuceririle vocale italiene rămîne vizibilă. Nu numai permanența operei italiene în centrul principal cultural francez — Parisul — contribuie la aceasta, ci o filieră mult mai veche de legături artistice, pornind din primele rivalități ale creatorilor respectivelor școli. Ce desprindem ca o contribuție stilistică a operei franceze la teatrul muzical romantic se referă mai puțin la tratarea vocală (cele remarcate în privința vocilor înalte avînd corespondente variabile în toate categoriile). Este mai degrabă interesant acel simț particular al proporțiilor, al frazării, care nu trebuie asociat cu o posibilă concepție asupra vocii (sau nu numai în dependență de maniera cotidiană a utilizării ei în spectacol). Trebuie să diferențiem asemănările care fac din unele pagini melodice — aria lui Vasco da Gama din *Africana* de Meyerbeer, ariile din *Faust* de Gounod sau chiar ariile din *Samson și Dalila* de Saint Säens — versiuni franceze ale unor pagini italiene de trăsăturile particulare ale unei melodici tipice. Pe

---

* După cum observă, încă din perioada celei de a doua jumătăți a sec. XIX, unii muzicieni. Iată ce scrie C. Kiui: „Pe atunci apare în Franța *școala romantică*, care vine în locul epocii insipide a primului imperiu, școală care, cu toate exagerările ei, cu tot caracterul ei melodramic și decorativ, cuprinde elemente de gîndire, de dragoste, de umanism, fără de care orice creație rămîne moartă. Meyerbeer pleacă la Paris, și găsește în Scribe un libretist extrem de abil. *Robert diavolul, Hughenoții, Proorocul* reprezintă expresia muzicală desăvîrșită a școlii romantice din *acea epocă*". — Bibl. 34, p. 98.

** Vezi B. Horowicz, Bibl. 41, p. 943.

de o parte, fondul oarecum minor al operetei şi comediei muzicale, cu refrenele lor de o cantabilitate modestă ce închid în ele acea concepţie de echilibru formal al miniaturilor vocale ; pe de altă parte — şi mai important pentru cercetarea în domeniul operei romantice —, prezenţa unui compozitor care s-a impus prin geniul său, chiar dacă urmările nu sînt întotdeauna vizibile la succesorii săi — Hector Berlioz *. La acest compozitor care a uimit mereu prin forţa intuiţiei sale, deplina stăpînire a resurselor sonorităţilor vocii apare caracteristică, aşa cum este şi deliberata îndepărtare de manierismele epocii, de formulele prea uzate ale contemporanilor. Rămîn exemplare numeroase pagini ale sale, aparţinînd unor lucrări care se plasează în domeniul căutărilor înnoitoare pentru crearea unui nou tip de dramă muzicală. *Damnaţiunea lui Faust* impresionează prin asemenea sugestii de particularizare stilistică franceză — inexplicabilă lipsa de ecou a înnoirilor acestei partituri pentru opera romantică — bazate pe forţa expresiei timbrale, fie că este cazul unui cîntec umoristic, în care accentele îşi împart efectele între punctările ritmice şi culminaţiile vocale (Cîntecul lui Mephistophele, pag. 80), fie că vocea sopranei deapănă o melopee cu un desen ritmic ce anunţă acea sinteză între declamaţie şi arioso, caracteristică pentru apogeul limbajului de operă romantică (Cîntecul Margaretei, pag. 233—236).

De altfel, chiar Berlioz, mai tîrziu, se opreşte din această evoluţie, înclinînd în *Troienii* ** spre o declamaţie recitativă artificială, care umbreşte cu cenuşiul monotoniei muzica. Refuzul de a aprecia valoarea unor sugestii ale contemporaneităţii se traduce aici într-o tratare vocală subordonată desfăşurării acţiunii muzicale, prea supusă instrumentalismului, pierzînd substanţa melodică viabilă. De-abia la apusul romantismului francez — şi de-abia cu ultima sa creaţie, *Carmen* —, Bizet reia parţial drumul sugerat de Berlioz, al consistenţei vocale a melodiei. Dar şi acest gest este valabil doar parţial, pentru că partitura dezvăluie încă ezitări între manierismul melodic al predecesorilor şi inovaţii ale expresiei vocale. Acestea din urmă se rezumă la cîteva secvenţe mai marcante solistic ale rolului principal, în care lărgirea ambitusului (solicitînd un glas intermediar între soprană şi mezzo-soprană) dezvăluie resurse neexploatate pînă atunci ale registraţiei, resurse care eliberează mersul melodiei de cadrul schematic şi restrîns al tradiţionalismului francez ***. Este adevărat că problemele acoperirii în-

---

* Vezi R. Rolland, Bibl. 66, p. 39—40.

** Vezi R. Dumesnil, Bibl. 29, p. 190—195.

*** Vezi A. A. Abert, Bibl. 30, p. 46.

Scanned with OKEN Scanner

tregii țesături vocale sînt dificile, dar nu în spiritul velocității, ci în cel al cuprinderii cu funcție expresivă a suprafeței sonore. Aceasta explică îndrăznețele înălțimi ale cîntecului *Seguidillei*, care se sprijină pe notele grave ale registrului mediu, acoperind melodic — și bazîndu-se pe firescul accentelor din fiecare poziție a glasului — semnificațiile muzicale.

Cu Jules Massenet, mai ales în *Werther și Manon*, opera franceză atestă valențe proprii de factură stilistică romantică, ajungînd, chiar dacă mult mai tîrziu decît celelalte școli, la o concordanță a expresivității teatrale cu cea vocal-melodică. Și totuși, Massenet nu operează o reformă a stilului. El reușește însă să cuprindă acele trăsături artistice care se plasează între limitele unui romantism burghez, „fin du siècle", pășind pe drumul valorificării particularităților culturii franceze muzicale, acea sensibilă poezie cîntată, denumită curent „Mélodie" (o variantă la fel de stabilă stilistic ca și cea a liedului german în genul respectiv romantic, cultivată de numeroși compozitori, pînă la Duparc, în epoca contemporană lui Massenet). Într-adevăr, de la Berlioz (cu ale sale melodii *Nuits d'été*) acest gen cuprindea o seamă de elemente expresive vocale specifice. Massenet le preia, în parte le amplifică în tratarea vocală lirică, sporindu-le eficacitatea dramaturgică a fondului de *mélodie-romance* cu accente discrete, uneori înrudite cu cele existente în experiența cursivității cîntecelor simple din sfera operetei lui Offenbach (*Manon*, act II, aria lui Des Grieux, pag. 171), neîndoios potrivite timbrului de tenor liric. Alteori, pe aceleași coordonate stilistice, amplifică arcuirile melodice cu fraze largi, ce încorporează declamația franceză de operă, cu o tensiune vocală ce emancipează forța de expresie a tematicii de romanță, așa cum se poate vedea în primul mare solo al lui Manon, unde după fiecare frază formată din scurte exclamații urmează o alta *legato*, precumpănitor melodică, iar concluzia finală apelează la forța sonorității timbrale pentru a marca o oprire dramatică, ce nu mai este doar manieră (act I, aria lui Manon, pag. 85). În *Werther*, partitură mai inconsecventă ca păstrare a stilului spre care s-a orientat Massenet, unele pagini atrag atenția printr-o neașteptată limpezire a acestui stil. Ceea ce se mai manifestase în opere anterioare — de la A. Thomas la Saint Saëns — în privința unei cantabilități speciale, carecum romanțioase, a mișcărilor lente, se afirmă aici cu un spor de expresivitate a tensiunii psihologice, pe fraze de largă respirație, în care recunoaștem, oricît de paradoxal ar părea, unele detalii de susținere vocală asemănătoare scriiturii wagneriene (în limitele, desigur, ale unui muzician care cunoaște deja această muzică și,

influenţat fiind, nu preia epigonic). Ca şi la Bizet, interesul se îndreaptă mai ales spre principalele solouri ale personajelor centrale — Lotte şi Werther. În marea arie a Charlottei — numită şi „aria lacrimilor" — această frazare are un pronunţat caracter de muzică franceză, deşi amploarea frazei nu a prea fost întîlnită pînă acum astfel, cu o culoare a glasului de mezzo-soprană bine intuită de compozitor (*Werther* — act IV, aria Charlottei, pag. 158), prezentînd chiar evidente distanţări, prin eficacitatea dramatică, în dezvoltarea operistică a romanţei potenţate de penetranţa glasului de tenor spinto, fără a se stabili similitudini italienizante (*Werther* — act IV, aria lui Werther, pag. 176—180).

Particularităţi deosebite ale sonorităţii limbii, calităţi aparte ale culorii timbrale, mai ales în cîntul vocilor grave, o tradiţie specifică a cîntului vocal popular toate acestea determină trăsăturile distincte ale melodicii operelor şcolii naţionale ruse. M. I. Glinka este primul compozitor rus care intuieşte faptul că, pe această cale, se pot dăltui elemente naţionale caracteristice, aducînd o formulă nouă a îmbinării melodicii cu arta cîntului. Iată de ce se evidenţiază atît de clar, încă din *Ivan Susanin*, opţiunea pentru voci grave (Antonida şi Ivan Susanin). Sonorităţile sînt supuse unei deplasări mai lente, „ascultînd" parcă semnificaţia plină de rezonanţă a cuvintelor, stabilind în opera rusă deosebiri palpabile faţă de maniera vocală italiană care domina spectacolul de operă european. Se poate spune că *Ivan Susanin* apare astfel ca un prim purtător — desigur nu încă în totalitate — al stilului vocal melodic rus, cuprinzînd, asemenea unui nucleu, trăsături mai apoi dezvoltate divers de creatorii ce i-au urmat lui Glinka. Sesizăm o preferinţă a intervalelor consonante ce există în practica corală populară, precum şi o respiraţie scurtă a frazelor, fiecare în parte avînd un sens definit (fie arcuire cu culminaţie, fie ascendenţă sau descendenţă sonoră), repetînd periodic motive caracteristice, plasate pe centrul registrului sonor al glasului grav, aşa cum lasă să se vadă monologul final al operei (pag. 335). De asemenea, prezenţa cu trăsături stilistice evidente a romanţei aduce cu sine şi modalităţile obişnuite genului în practica vocală, melodica urmînd o linie cu minime denivelări şi cu salturi finale consonante ale căror accente nu forţează firesculcîntului (romanţa Antonidei, pag. 242).

Desigur, în condiţiile în care opera italiană stăpînea scenele ruse ale Petersburgului şi Moscovei, fără a i se putea opune încă o tradiţie lirică naţională, desprinderea de modelele vocale existente — şi într-o anumită măsură considerate ca verificate în capacitatea lor de exprimare teatrală — nu era uşoară şi nici nu depindea întru

totul de opțiunea compozitorului. Dacă și în *Ruslan și Ludmila* de Glinka sînt aduse ecouri ale cîntului vocal rus, dacă anumite nuanțe nu lipsesc nici din *Rusalka* lui Dargomîjski, se cuvine a vorbi despre o matură afirmare a limbajului național, și în acest domeniu, de-abia prin realizările lui Musorgski. Compozitorul alege acele căi care să-i înlesnească elaborarea unor noi concepte privind declamația dramatică, ținînd seama de tradiția bogată a romanței ruse (la fondul căreia contribuția lui Glinka și Dargomîjski este considerabilă), virtual păstrătoarea spiritului vocal reprezentativ pentru mediul social rusesc în care ea se răspîndea, și respectînd, de asemenea, sugestiile cîntecului popular, cunoscut și preluat uneori direct de la interpreții și creatorii lui. Observăm și la Musorgski aceeași preferință pentru glasurile grave, purtătoare de desfășurări melodice corespunzătoare culorii lor. Din acest punct de vedere, partitura operei *Boris Godunov* are o autentică valoare de document al stilisticii vocale ruse. În cîntul lui Boris, intervalele aparent obișnuite ale cîntecelor populare sînt contopite într-o declamație pe fraze mari, urmînd linia de arcadă și închizîndu-se pe căderi plagale, în registrul central (*Boris Godunov* — final, pag. 319). În recitativele altui glas grav din partitură, călugărul Pimen, aspectele arhaizante ale prozodiei păstrează sonoritățile pline de rezonanță ale cîntecelor de strană, păstrînd un ambitus bine precizat, restrîns. Este o dimensiune vocală care își găsește corespondentele în continuarea scenei de la mănăstire, în culoarea vocală a corului, susținînd linia melodică prin tonuri estompate de psalmodiere. Neîndoios, într-o perioadă a ascensiunilor stilistice clar delimitate în teatrul european, aceste soluții aduc o prezență inedită (*Boris Godunov* — act I, tabl. 1, pag. 59, 67). Este interesant de constatat maniera diferită în ceea ce privește vocile înalte, care, în viziunea dramatică a lui Musorgski, aparțin unui alt climat, deosebit stilistic. Grupul de personaje ce reprezintă elemente ale acțiunii îndepărtate de viața poporului primește o anumită strălucire a spectaculozității vocale, supusă unei melodici de cantabilitate europeană, deplasînd expresivitatea contextului spre opera italiană. Este indicată astfel, cu subtilitate, prezența unor forțe dramatice străine fondului național, deci și climatului dramei. Marina și Cardinalul (voci grave mînuite în această manieră) și personajul mai important, Grigorii, se delimitează astfel prin stilistica lor vocală, nu doar prin acțiunea teatrală, ci și prin semnificația muzicală *. Un edificator exemplu este duetul Marina-Grigorii, în care cursivitatea cantabilității sugerează lim-

* Vezi M. Marnat, Bibl. 53, p. 126—127.

pede această modalitate de fină psihologie (*Boris Godunov* — tabloul polonez, pag. 259—266).

Subliniind specificul declamației dramatice musorgskiene, trebuie remarcat că nu este vorba de un domeniu limitat doar la cîteva tipuri de soluții. Varietatea cerută de ideile sale în privința dramei muzicale populare se răsfrînge asupra picturii sonore a întregului mediu descris. Tînguirea, bocetul, cu o particularitate timbrală de o puternică forță coloristică a expresiei, creează în *Boris Godunov* momente muzicale de o necontestabilă originalitate. Alegînd vocea tenorului liric, compozitorul o filtrează prin tentele timbrale ale unor asemenea cîntece rituale, creînd imaginea melodică a plînsului Inocentului — de altfel, cu atît mai sesizantă în originalitatea ei, cu cît are valoarea de generalizare a ambianței dramei populare. Tratarea aceasta vocală alternează vocalize pe microformule cu declamația sau desenează un mers sinuos, cu intervale foarte apropiate (neocolind un anumit cromatism modal), ce coboară într-o parcurgere de ambitus foarte restrîns (*Boris Godunov* — act IV, soloul Inocentului)

În *Hovanscina*, Musorgski se dovedește consecvent acestor căutări ale sale — deplin încadrate în sfera ideilor romantismului prin conturarea acelui realism național atît de vital, necesar evoluției culturii respective. Multitudinea de tipuri umane ce alcătuiesc mozaicul social al acestei drame populare istorice reflectă detalii de limbaj sonor ce își sprijină particularizarea manierei de redare vocală pe aceleași principii ale declamației cu intervalică apropiată de practica cîntecului — recitării — popular, la care se adaugă o din ce în ce mai justă mînuire a registrelor, respectarea periodicității accentului în formule fixate motivic (*Hovanscina* — act I, soloul tenorului, pag. 24).

De altfel, cîntecul popular — element ce constituie și subiectul unui capitol aparte, dar care este indubitabil legat de configurația materializării sale sonore vocale —, cu intonațiile sale specifice ca efect sonor, delimitează nu numai stilul melodic al unor personaje episodice, fixîndu-le configurația, ci și stilul de execuție. Un caz tipic este cel al cîntecelor prezentate ca atare în mozaicul acțiunii — spre pildă, Cîntecul lui Varlaam, în care melodia este sprijinită și de sonoritatea ansamblului orchestral, pentru sublinierea conturului ei episodic, cu tematica pregnantă a unui citat autentic (Musorgski. *Boris Godunov* — act I, tabl. 2, pag. 93—99). Această manieră devine și procedeu de contrast în scene de ansamblu, în care se opun reprezentanți diferiți ai conflictului. Pe de o parte, cîntul poporului, animat, gîndit pe aceste sonorități declamatorice speci-

fice prozodiei bilinelor ; pe de altă parte, maiestuoasele sonorități „culte“ ale replicilor boierilor, mai apropiate de o scandare armonică și melodică de tip european (*Boris Godunov*, Prolog, pag. 11—15 ; pag. 42—43).

Romanța rusă, amintită mai înainte ca un fond intonațional vocal de deosebită importanță pentru opera rusă, își manifestă ponderea ca și genurile similare din alte culturi (liedul, melodia, canzoneta), alcătuind un stil aparte melodic. Se simte această prezență — cu toate urmările stilistice în cîntul melodic — mai accentuat în inspirația ceaikovskiană. Urmînd un drum deosebit de Musorgski — cu o influență mai marcată a operei europene, italiene în special, sporadic franceze —, Ceaikovski nu ignoră trăsăturile datorită cărora tematica și maniera de redare au șansele unor profiluri deosebite. Intuim aceasta în armonia îmbinării intervalelor, într-un ambitus restrîns de romanță rusă, ale cîntecului Polinei din *Dama de pică*, în care glasul de mezzo-soprană deapănă o melopee nostalgică, fără reliefuri pregnante în acut sau grav, sau în aspectele stilistice ale ariei lui Lenski din *Eugen Oneghin*, care, din aceeași sursă inspiratoare a romanței vocale, preia accentele dramatico-lirice încredințate tenorului cu o sensibilitate pe care nici un alt compozitor contemporan lui Ceaikoski nu a reușit să o dozeze atît de bine *. Sublinierile sunetelor înalte stîrnesc ecouri ce se sting încet în coborîrea liniei melodice, motivele au acea cursivitate aparentă care face expresivă fiecare pronunțare a frazei muzicale, sugerînd dar nu practicînd declamația.

Întîlnim în partiturile lirice ceaikovskiene — deși principial s-a arătat că deosebirile sînt evidente — și puncte stilistice care apropie, pe fondul romanței, maniera sa de tratare vocală de cea a lui Musorgski. În lamento-ul Mariei Kociubei din *Mazeppa*, Ceaikovski, inspirîndu-se din tematica motivică a cîntecelor de leagăn, aduce în refrenul ce urmează după fiecare frază a Mariei alura unei melodii murmurate, al cărei balans este subliniat de culoarea mată a registrului mediu în pianisimo. Nu similară, dar avînd unele asemănări cu melodica Inocentului din *Boris Godunov*, această soluție bazată pe modestia efectului vocal (și pînă la urmă caracterizată de această modestie ce devine un efect pregnant) își pune amprenta pe elementele de definire a stilului ceaikovskian mai mult decît expansiunile dramatice ale altor mari roluri ** (Ceaikovski, *Mazeppa*, final, soloul Mariei, pag. 347).

---

* Vezi A. Alșvang, Bibl. 2, p. 354—356.
** Idem, p. 459—460.

Dacă am remarcat că spectaculozitatea specific italiană sau manierismul vocal francez nu sînt prea depărtate de unele pagini ale operei ruse, trebuie adăugat însă că treptat contribuţiile compozitorilor acestei şcoli naţionale la delimitarea unui stil propriu nu sînt neglijabile, fiind destul de lesne de găsit situaţii similare celor semnalate. Cu atît mai interesant este faptul că, după asemenea acumulări, Rimski-Korsakov va utiliza cu prudenţă aceste cuceriri în domeniul expresiei vocale, preferînd mai de grabă un stil european eclectic. Dar, de fapt, cu Rimski-Korsakov ne apropiem de acel prag care va despărţi epoca romantică de devenirile stilistice ale veacului XX, întrebările asupra transformărilor limbajului muzical cerînd soluţii din ce în ce mai dificil de particularizat în afara îmbrăţişării unui sistem sonor. Problema interferenţei relaţiilor dintre melodică şi vocalitate nu se încheie, ea rămîne constant în obiectivul compozitorilor de pretutindeni. Căci dubla relaţie a acestei legături — prin influenţare reciprocă — aduce în domeniul operei neîncetate înnoiri, fie ca procedee de execuţie, fie ca procedee de fixare melodică. Neîndoios însă, pentru romantism, a constituit unul dintre cele mai fertile domenii de afirmare a personalităţilor şi, prin aceasta, a valorilor stilistice diferite.

Melodica — Instrumentalismul

În capitolele precedente arătam că, concomitent cu factorii analizați, acționează asupra particularizării stilistice a melodiei și alți parametri necesari concretizării sonore. Într-adevăr, nu putem privi complexul formulării melodice fără a lua în considerare și felul în care sînt alese registrele și culorile timbrale instrumentale sau modul în care aceste formulări sînt purtătoare ale unor semnificații ale gradării tonurilor. Dacă o parte din aceste trăsături priveau concretizarea timbrală a registrelor vocale, în mare măsură — avem de a face cu un complex sonor ce reunește vocea cu ansamblul simfonic — trăsăturile instrumentalismului marchează, de asemenea, unele coordonate ale succesiunii sonore melodice.

Diversitatea limbajului operei — indiferent de epoca istorică a evoluției genului — corespunde varietăților de soluții în rezolvarea dualității voce-instrument, într-un aliaj mai mult sau mai puțin unitar. Odată cu marea dezvoltare a domeniului expresivității — și parțial cu a sublinierii subiectivismului în receptarea și interpretarea realității și sentimentelor —, romantismul cumulează mereu noi experiențe în diversificarea limbajului instrumental. Miniatura instrumentală și, la punctul opus, discursul amplu simfonic aduc și în operă reflexe timbrale noi, combinații surprinzătoare, lărgirea posibilităților de comunicare dincolo de concretul pronunțării cuvîntului (chiar cîntat). Faptul determină apariția în teatrul muzical a unor particularități melodice specific instrumentale (așa cum există, firește, particularități melodice vocale). Această specificitate oglindește, bineînțeles, interdependența elementelor ce compun muzica pentru scenă, dar deseori evadează din caracteristicile genului spre o independență expresivă apropiată limbajului simfonic programatic. Departe de a reprezenta o imixtiune, sau o sărăcire a modalităților teatrului muzical romantic,

acest fapt contribuie la lărgirea spectrului expresiv, la sublinierea demarcațiilor stilistice față de perioada clasică.

Apropierile față de muzica cu program sînt vizibile încă de la Beethoven (în *Fidelio*, scena temniței, sau în muzica sa de scenă) și de la Weber (mai ales în secțiunile orchestrale ale operelor sale). Uverturile — în oarecare măsură autentice poeme simfonice — nu se rup însă de unitatea operei, ci devin purtătoare ale materialului melodic dezvoltat apoi pe parcurs. Sugestivitatea peisajului (atît de important în spectacolul muzical romantic, sub impulsul literaturii muzicalizate a lui E.T.A. Hoffmann) este subliniată prin culoarea aliajelor timbrale, pliată însă pe caracteristici instrumentale din zona cantabilității motivelor. Imaginile ce se perindă de-a lungul Uverturii la *Freischütz* nu vor fi reluate în versiune vocală (decît parțial, cele legate de personajul Agathei), ci își păstrează specificitatea timbrală în care au fost gîndite melodiile. Pe fundalul sonorității coardelor, tema silvestră a cornilor este concepută în limitele exacte ale posibilităților tehnice, traduse expresiv într-o evocatoare melodie cantabilă, puternic deosebită de elanul frazelor clarinetului — sugerînd cantabilitatea vocii — care urmează o linie melodică larg desfășurată și opusă contrastului leitmotivic al aliajelor de culoare ce evocă misterul abisal al „grotei lupilor". De altfel, Weber reflectă noile opinii de estetică a timbralității abordate deja de contemporanii săi, printre care E.T.A. Hoffmann *. Îmbinarea trăsăturilor specific instrumentale cu cele ale cantabilității vocale — așa cum se poate vedea în fraza clarinetului din Uvertură — este rezultatul căutării stabilirii unei bivalențe funcționale în contextul operei. Mai mult, reprezentînd o citare a motivelor tematice care primesc mai tîrziu înfățișarea melodică vocală, în ceea ce privește opera germană, această trăsătură apare altfel utilizată de melodrama italiană. Surprindem aici un prim aspect, cel al intonării instrumentale în introducerea la arie, melodia fiind apoi reluată de voce, caz în care compozitorul apelează la factura timbrală cea mai apropiată. Procedeul acesta, care inițial avea funcția de a detașa momentul ariei de restul acțiunii muzicale, stabilind reperele concertante ale evoluției melodice — deci în principiu un procedeu de formă, nu de conținut expresiv —, se transformă treptat, odată cu maturizarea limbajului dramatic al operei italiene, într-o secvență introductivă apante, necesară stabilirii climatului emoțional și descrierii sugestive a stării conflictuale dezvoltate de arie. Această ipostază deschide noi orizonturi melodicii concepute pe o oarecare autono-

* Vezi J. Boyer, Bibl. 14, p. 39 ; 42—43.

mie instrumentală, desprindere argumentată și de faptul că ideile melodice ale introducerii însoțesc melodia ariei fără a se contopi cu ea. Marele monolog al lui Filip din *Don Carlo* de Verdi * este edificator în acest sens, prin organicitatea construcției care integrează motivele orchestrale ale introducerii, un autentic arioso al violoncelului solist, cu profil melodic clar conturat *(Don Carlo*, aria lui Filip, act II, pag. 256).

Neîndoios, independența aceasta este relativă, căci specificitatea expresiei melodice instrumentale este marcată de evoluția ulterioară a celei vocale, din care extrage anumite trăsături definitorii, liber comentate. Presupunem valabilitatea acestei interpretări deoarece în finalizarea frazei introductive apar și frînturi motivice ce transpar în tematica ariei. Utilizarea acestui mod de pregătire instrumentală a ariei și sub forma variațiunii ornamentale ce precede cîntul cu aceeași structură tematică este o trăsătură specifică stilului bellinian de largă desfășurare melodică unitară (Bellini. *Puritanii*, act I, aria lui Arturo, introducere, pag. 69; act III, duet Riccardo-Giorgio, pag. 190).

În ceea ce privește introducerea instrumentală care nu se bazează pe un material anumit al soloului ce-i urmează, Verdi demonstrează o largă posibilitate de sugerare a unui climat comun, ce va deveni prin aceasta baza întregului tablou. Deschiderea actului al III-lea al operei *Aida* cu un peisaj instrumental extrem de expresiv (fără exagerare, am putea să-l numim peisaj preimpresionist) aduce două scurte idei muzicale necesare stabilirii atmosferei. Prima — la viorile I — desfășoară o succesiune de arpegii, între note repetate la distanță de trei octave *(sol)*; cea de a doua — la flaut — se alcătuiește dintr-o melopee ale cărei dimensiuni miniaturale nu sînt determinate decît de necesitatea limitării fragmentului la funcție de introducere. În ambele cazuri, specificitatea instrumentală a succesiunilor sonore este cea care a comandat profilul liniei melodice.

De altfel, Verdi va atinge nivelul maxim al concepției sale asupra desfășurărilor acțiunilor melodice în *Falstaff*, prin însoțirea declamației vocale cu un discurs paralel structurat — și accentuat melodic — în spațiul destinat contribuțiilor orchestrei. Asigurîndu-și o astfel de continuitate simfonică a mersului înainte al muzicii, compozitorul eliberează tematica instrumentală de rigorile cantabilității vocale, formulînd motive specifice limbajului orchestral.

---

* Vezi R. Leibowitz, Bibl. 51, p. 204—208.

Drama muzicală wagneriană nu apelează la aceste procedee de pregătire instrumentală a ariei, odată ce a părăsit construcția pe numere și delimitarea apariţiilor solistice. În aria lui Wolfram din *Tannhäuser*, fraza inițială a melodiei vocale este intonată de orchestră, dar în *Lohengrin* compozitorul preferă acestui mod tradițional de prezentare tematică crearea unui climat simfonic adecvat (vezi prima apariție a lui Lohengrin). Mult mai tîrziu, în *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg*, revenind voit la structurile operei cu numere, întîlnim la un nivel superior procedeul pregătirii instrumentale a ariei, utilizat cu pondere, în scopul argumentării logice a plasării personajului în contextul acțiunii. Este mai mult decît o introducere — în cazul Cîntecului lui Walter din finalul operei (pag. 484) — acest mod de a comenta anterior, instrumental, melodia, supusă unor micro-dezvoltări motivice proprii limbajului orchestral.

Relația tematică orchestră-voce prilejuiește compozitorului realizarea unor momente de fină interpretare psihologică. Redarea muzicală apare, în asemenea cazuri, drept un rezultat al conceperii motivelor cu o limpede viziune asupra funcționalității lor principale. Aducînd la începutul Baladei Sentei, în dimensiuni restrînse dar concludente, motivica Olandezului, compozitorul încarcă dramaturgic atmosfera, o tensionează în vederea întregii desfășurări ulterioare. Vocea — caz contrar majorității relațiilor cu melodica instrumentală, cantabilitatea vocală impunînd profilul versiunii orchestrale — va prelua intervalele instrumentale specifice acestei secvențe, în deschiderea frazelor solistice ale Baladei. Această trăsătură constituie, în mare parte, o soluție muzicală specifică stilului wagnerian mult mai apropiat ca sensibilitate de resursele orchestrei simfonice. Recitativul arioso, alternînd cu replici instrumentale concepute în același spirit expresiv (nu timbral vocal), primește astfel o amploare mai mare pe planul sugestiei de idei a textului, într-o continuitate unitară a desfășurării discursului muzical (mai mult chiar, în sfera sonorităților instrumentale se reiau leitmotive ce lămuresc sensul cuvintelor cîntate anterior — în scena Tristan-Regele Marke din *Tristan și Isolda*, actul II, apare astfel leitmotivul dragostei, complementar frazelor vocii).

Bivalența melodică, pornind de la versiunea melodică instrumentală, este de asemenea prezentă în principalul motiv al operei *Tannhäuser* (motiv melodic construit după posibilitățile tehnice și expresive ale instrumentului ales — cornul), a cărui expunere corală, în finalul operei, nu este decît o ultimă transfigurare sonoră (Uvertura, pag. 5, și cor final, pag. 261).

Particularitățile sonore ale instrumentelor îi prilejuiesc însă lui Wagner și condițiile unor enunțuri melodice care trăiesc numai în versiune orchestrală, fie pentru că specificul lor intonațional nu poate fi, sub nici o formă, transpus vocal (de altfel acțiunea este astfel condusă încît nu se ivește această necesitate), fie pentru că rostul muzical al acestei melodii instrumentale este de natură descriptivă peisagistică — cu o alură cvasi-improvizatorică a discursului —, completînd atmosfera în care evoluează paralel melodiile vocale. În acest caz — deschiderea tabloului 3 al primului act din *Tannhäuser* —, soluțiile melodicii timbrale amintesc experiențele novatoare în arta orchestrației aparținînd unui alt romantic contemporan cu Wagner, Hector Berlioz (Wagner. *Tannhäuser*, act I, leitmotivul Venusbergului, pag. 10).

Dar, în acest domeniu, varietatea configurațiilor melodice imaginate de Wagner este departe de a putea fi în întregime catalogată, aspectele selectate reprezentînd cîteva ipostaze. Aproape fiecare secvență, importantă dramaturgic și poetic, prezintă o soluție aparte, nerepetată în altă lucrare. Rămîne însă de subliniat că relația instrumentație-melodică constituie o trăsătură a stilului muzical wagnerian, fie că funcțiile motivice sînt destinate precizării decorului acțiunii (cum sînt cele trei chemări ale Heraldului, urmate de semnale, în actul I al operei *Lohengrin)*, potențării momentane a unui rol episodic (introducerea simfonică dinaintea invocației Regelui Henric, tot din primul act al operei *Lohengrin)*, fie edificării unei vaste panorame sonore în plină evoluție dinamică (Cavalcada Walkiriilor din *Walkiria)*. Compozitorul dezvăluie valori încă neexploatate pînă la el ale melodiei instrumentale proprii dramei, muzicale. Însăși tratarea lor, în enunțări variate, poate oferi valori simbolice. Leitmotivul Gralului, plasat pe etaje ascendente ale registrului viorilor prime, impresionează nu numai prin sugestia de abstractizare a imaginii sacre, ci și prin formularea melodică specială, îmbinînd aproape coral vocile instrumentale ce alcătuiesc corpusul sonor tematic * (*Lohengrin*, act I, Preludiul).

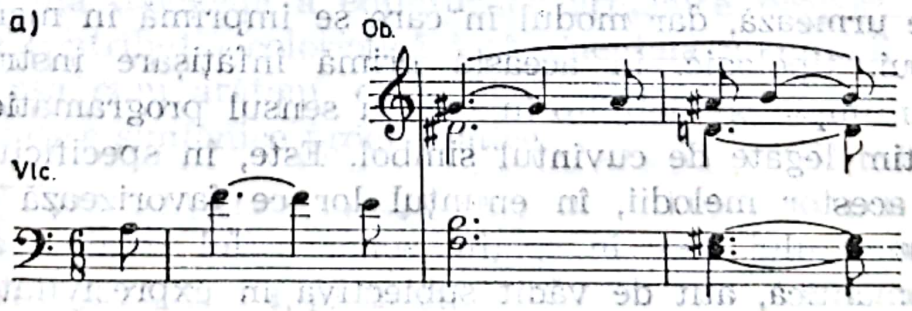
---

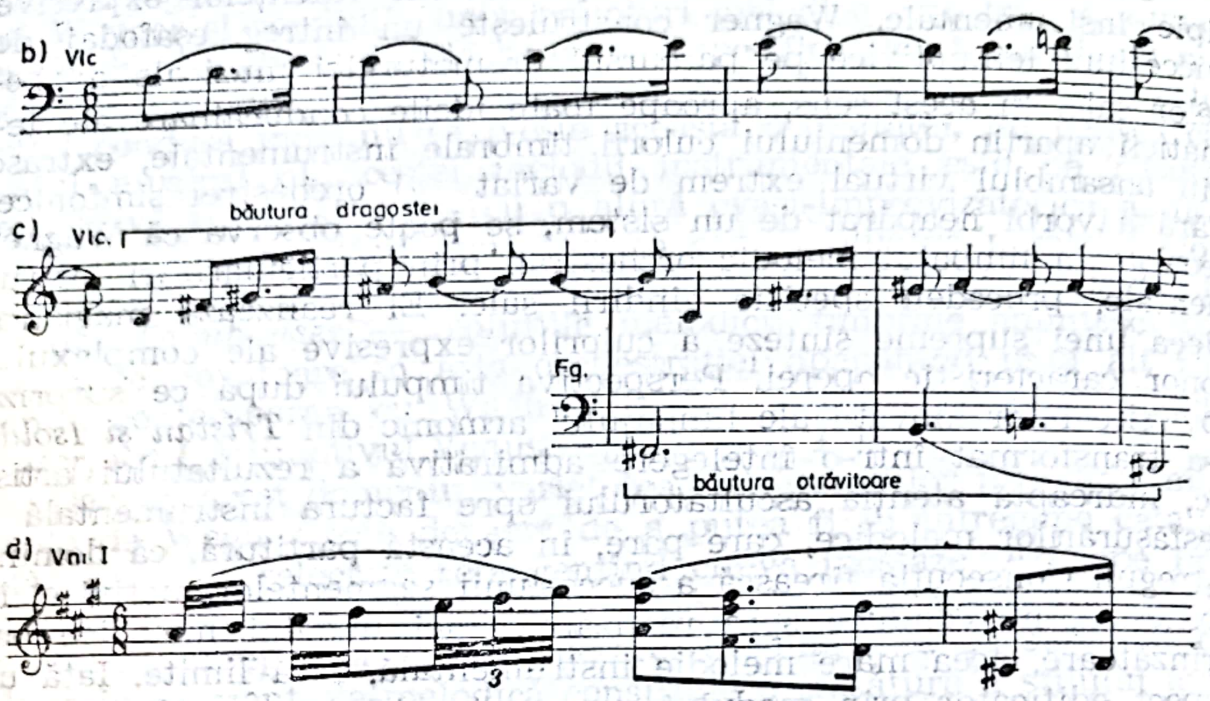
* „...Wagner a întrebuințat prima oară aici acel strălucit efect ochestral pe care-l folosesc de atunci toți compozitorii contemporani, de îndată ce li se cere să reprezinte în muzică ceva deosebit de poetic.

...Acest efect constă în folosirea instrumentelor de coarde în registrul cel mai acut. E remarcabilă admirabila măiestrie cu care Wagner amplifică încetul cu încetul tema gingașă și luminoasă care zugrăvește Gralul ; ajunge pînă la un fortissimo asurzitor și apoi revine treptat la expunerea inițială a temei, care se stinge în cele din urmă pe notele cele mai înalte ale orchestrei de coarde..." — scrie Ceaikovski în foiletonul din 15 noiembrie 1871 (Bibl. 20, p. 112—113).

Pornind de la asemenea interpretări ale valenţelor expresive tipic instrumentale, Wagner construieşte un întreg eşafodaj de succesiuni leitmotivice pe parcursul dramaturgiei muzicale a operelor sale. În acest sens, aproape toate ideile conducătoare ale tematicii aparţin domeniului culorii timbrale instrumentale, extrase din ansamblul virtual extrem de variat al orchestrei simfonice. Fără a vorbi neapărat de un sistem, se poate observa că Wagner recurge la limbajul melodic orchestral, prin particularizări instrumentale, procedeu specific gîndirii sale. El realizează magistral ideea unei supreme sinteze a culorilor expresive ale complexului sonor caracteristic operei. Perspectiva timpului după ce surpriza covîrşitoarelor inovaţii ale limbajului armonic din *Tristan şi Isolda* s-a transformat într-o înţelegere admirativă a rezultatului artistic, îndreaptă atenţia ascultătorului spre factura instrumentală a desfăşurărilor melodice, care pare, în această partitură, că domină întregul. Consecuţia firească a succesiunii segmentelor motivice, în orchestră, ne conduce spre realizarea unei imagini melodice cuprinzătoare, acea mare melodie instrumentală, fără limite. Iată un aspect edificator prin modul în care, dincolo de semnificaţia fiecărui motiv, Preludiul operei se desfăşoară pe o melodie instrumentală, politimbrală, a cărei logică de construcţie urmează un unic sens culminativ. De la sonoritatea în piano a violoncelului, cu nuanţe de confesiune (motivul mărturisirii), melodia trece, fără întrerupere, la motivul următor (motivul dorinţei), în care mersul cromatizant este subliniat la oboi de singularitatea timbrului în registrul mediu, accesibil nuanţărilor discrete, pentru a ajunge la o primă culminaţie, din nou la sonoritatea violoncelului, într-o frază mai amplă, cu nuanţe mai apăsate (motivul privirii), urcînd în intensitate spre dublul enunţ al violoncelului şi, în grav, al fagotului (motivul băuturii dragostei şi motivul băuturii otrăvitoare), care creează o îmbinare tipic simfonică de melodii instrumentale supuse aceleiaşi direcţionări :

Wagner • TRISTAN ŞI ISOLDA, Preludiul





Unitatea acestei formulări ample permite apoi o dezvoltare motivică plină de frămîntare, cuprinzînd întregul aparat orchestral, care crește pînă la culminația maximă, în care timbrul alert al viorilor marchează elanul pe care se va baza concluzia Preludiului (motivul „eliberării prin moarte").

Pilduitoare această construcție a cărei necontenită devenire melodică este condiționată de unitatea în diversitate timbrală și motivică a discursului, demonstrînd coerența unui limbaj artistic de mare forță a concentrației. Este unul dintre cele mai evidente exemple ale modalităților politimbral instrumentale utilizate de Wagner pentru a comunica dinamica ideilor prin intermediul unei succesiuni determinate de dramaturgie și oglindite în specificul instrumentelor. Desigur, aceste elemente, de-a lungul operei, vor fi preluate și de voci, deoarece ele constituie fondul tematic al dramei ce urmează, dar modul în care se imprimă în memoria ascultătorului, tipologic, în această primă înfățișare instrumentală este, nu întîmplător, definitoriu pentru sensul programatic al unei muzici intim legate de cuvîntul simbol. Este, în specificitatea ambitusului acestor melodii, în enunțul lor ce favorizează sonoritatea instrumentului ales, în spațiul sonor astfel creat, o amprentă atît de romantică, atît de vădit subiectivă în expresivitatea inter-

pretării sensurilor, încît ele devin adevărate prototipuri stilistice pentru opera wagneriană. Pentru a demonstra această trăsătură care îl impune pe Wagner drept unul dintre cei mai de seamă creatori de melodie romantică instrumentală, în operă, este suficient să rememorăm cîteva situații prezente și în celelalte opere ale sale. Progresia investigațiilor sale în domeniul artei instrumentale este vizibilă, de la construcția pe intervale caracteristice — cvarte și cvinte — instrumentelor de suflat (cornii și fagoturile) în tema Olandezului * la melodia de fanfară ce se profilează în tema lui Siegfried de-a lungul *Tetralogiei*, dezvăluind o bogată gamă de efecte condiționate de posibilitățile expresive ale instrumentelor de suflat. Chiar în leitmotive de mici dimensiuni, departajarea coloristică apare predominantă, pentru a le detașa în ansamblul unei relații parelele de elemente tematice, relevînd sinteza melodică expresivă a discursului dramatic. Astfel, ponderea fiecărui motiv este fin explicată, argumentată simfonic, legată de o anumită timbralitate („motivul destinului", spre exemplu, înglobat într-o frază mai mare reprezentînd „motivul morții", în *Walkiria*), ce poate deveni chiar simbolică (atunci cînd însoțește motivul în toate aparițiile sale importante, cum este cazul motivului inițial din *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg*). De fapt, tocmai legătura cu prima formulare melodică, condiționată de o anumită funcționalitate dramatică, explică și opțiunile compozitorului pentru anumite soluții timbrale și în compartimentul coardelor, în care nu întotdeauna sonoritatea instrumentului ales este corespunzătoare cu specificul expresiv cotidian. Violoncelul poate intona astfel fraze de o întunecată culoare expresivă (motivul proiectelor tenebroase din *Lohengrin*, Preludiul la act II, p. 105) sau poate da un specific aparte elementelor tematice obsesive, în care frazele se repetă cu scopul sublinierii semnificației dramaturgice („motivul îndoielii" din *Lohengrin*, Preludiu la act II, p. 105), ajungînd uneori la enunțuri tematice complexe, a căror configurație melodică reiese din desfășurarea largă a unei întregi combinații de timbruri (motivul tipic orchestral al lui Loge, din *Aurul Rinului*, act I, scena 2, pag. 78—79) **. Situarea tematicii melodice wagneriene într-o ambianță omogenă a enunțurilor armonice proporționează cu exactitate contribuția coloristică instrumentală a muzicii sale, răspunzînd, așa cum arătam, celor mai interesante aspecte ale gîndirii romantice simfonice programatice.

---

* Vezi I. Sollertinski, Bibl. 74, p. 172.

** Vezi L. U. Abraham și C. Dalhaus. *R. Wagner „Loges Erzählung aus Das Rheingold"*, Bibl. 1, p. 62—66.

Scanned with OKEN Scanner

Mult diferită — deşi cuprinsă tot între limitele largi ale programatismului —, interdependenţa dintre melodie şi instrumentaţie se relevă parţial la Musorgski prin originalitatea unor imagini melodice ce sugerează un anumit mediu expresiv în cadrul acţiunii. Soluţiile proprii stilului său nu urmează de obicei calea efectelor tradiţionale oferite de opera romantică europeană, compozitorul preferînd să descopere alte resurse melodice din aliajele timbrale. Preludiul la opera *Hovanscina* este unul dintre cele mai elocvente momente ale realizării în condiţii orchestrale a melodiei, tematica fiind strîns legată de fixarea sonorităţii instrumentale, în afara căreia uneori îşi pierde orice capacitate expresivă. În ansamblul coloristic orchestral, cu intervenţii solistice separate pe „etaje" asemenea unui ecleraj special, cu însuşiri de vizualizare a peisajului, deosebim frînturi motivice bine particularizate (şi original cuplate cu posibilităţile caracteristice instrumentelor la care se apelează). Pe desenul ascendent al coardelor odată atins, în cuplaj cu flautul, registrul înalt, se suprapune intervenţia de cantabilitate aproape vocală a violelor dublate de suflători de lemn (oboiul în cazul de faţă). Apoi, se detaşează semnale sonore aparţinînd numai grupului de suflători, fiecare intrare fiind specifică instrumentului respectiv (clarinet, corn, flaut + oboi + clarinet).

Un efect caracteristic pentru Musorgski este cel al sugerării sonorităţii clopotelor, un spaţiu sonor extrem de sugestiv, contribuind la amplificarea viziunii lirice. Orizonturile peisajului melodic descris de solişti — flaut, oboi, clarinet — în contururi cantabile este condus spre culminaţie tocmai într-o asemenea combinaţie specială de efecte (obţinute de acordurile arpegiate ale harpei). Şi tot pe caracteristici asemănătoare, dar cu o figuraţie a coardelor, compozitorul creează imaginea melodică a clopotelor din scena încoronării lui Boris. Progresia ritmică a figuraţiei viorilor prime şi viorilor secunde accentuează efectul de balans sonor, în care capul formulei realizează motivul melodic (*Boris Godunov*, act I, p. 77—81 part.); sau tensiunea maximă a avalanşei de viziuni de coşmar ale monologului lui Boris (scena cu Glockenspiel), realizînd ambianţe de un specific expresiv extrem de dramatic. Desigur, în aceste cazuri melodia se suprapune ideii de desfăşurare a timpului expresiv (*Boris Godunov*, act II, part., pag. 377—384). Desenul figuraţiilor violonistice este precumpănitor utilizat ca efect de desfăşurare melodică pentru acumularea tensiunii orchestrale, imprimîndu-se ca atare memoriei ascultătorului. Scena revoluţiei din *Boris Godunov* reprezintă un caz aparte prin forţa sugestiei expresive. Să remarcăm însă că acest procedeu al pulsa-

ţiei ritmico-melodice, care dinamizează acţiunea teatrală, există în numeroase ipostaze şi la compozitorii operelor romantice italiene, franceze sau germane. Pentru Musorgski este însă mai mult decît un procedeu, o modalitate de desfăşurare instrumentală a ceea ce constituie pe plan vocal declamaţia dramatică.

Rezultat al experienţei creatoare legate de modalităţile spectacolului de „grand opéra", melodica lui Gounod este uneori determinată de alura unor frazări instrumentale, dar „traduse" în scriitură pentru voce. Pe filiera sugestiilor particularităţilor intonaţionale reţinem o seamă de desfăşurări melodice aparţinînd tipului eroic, în care solistul preia intonaţiile semnalelor de alămuri — poate cel mai tipic caz este secţiunea mediană a ariei lui Valentin din *Faust*, realmente o versiune vocală a unei fraze destinate alămurilor. În aceeaşi ordine de idei, a interferenţelor instrumentalismului cu melodia vocală, se poate reţine şi refrenul din Rondoul lui Mefisto, în care intonarea repetată a salturilor intervalice vădeşte trăsături nespecifice cantabilităţii, dar valorifică în ipostaze diferite (orchestră — solist) o tematică ce caracterizează spectaculozitatea momentului, sau opoziţia timbrală de real efect dramatic dintre declamaţie şi sonorităţile instrumentale legate melodic ale orgii, în scena din biserică.

Practica muzicii instrumentale de divertisment este, într-o variată gamă de aspecte, preluată de compozitorii romantici, pentru descrierea unor anumite momente de ambianţă a desfăşurării acţiunii. Se construiesc astfel secvenţe melodice al căror profil preia nu numai elementele de ritmică ale dansurilor, ci şi modalităţile conturării unei sonorităţi care determină melodica întregului act sau tablou. Astfel, expresivitatea dansurilor din *Freischütz* nu poate fi despărţită de culoarea caracteristică ländlerurilor germane populare, cîntate de orchestre de coarde (şi avînd un desen figurativ bine determinat în depănarea arpegiilor ce însoţesc punctele de referinţă ale melodiei), aşa cum tot formula orchestrală caracterizează mişcarea de vals a numeroase momente din *Traviata* de Verdi, precizînd contextul „social" al ambianţei, deosebit de cel al valsului tipic francez din serbările populare, surprins cu o fină exactitate a trăsăturilor melodice specifice orchestrei de chermeză în primul act al operei *Faust* de Gounod.

Dacă în unele dintre momentele muzicale menţionate se poate observa că muzicianul, deşi a conceput o melodică cu un anumit specific de filieră instrumentală, trece temele respective şi în registrele vocale (la Verdi şi la Gounod aceasta denotă o intenţie de obţinere a unităţii desfăşurării sonore), dansurile separate,

destinate doar orchestrei, se apropie vădit în opera ceaikovskiană de versiuni simfonice, în care melodia se eliberează de rigorile ambitusului redus sau de cele ale registrației ambivalente — vocal și instrumental (Ceaikovski. *Eugen Oneghin*, act III, Poloneză, pag. 222—225).

În analiza tablourilor care cuprind asemenea diventismente, intervențiile vocale rămîn episodice, supuse cerințelor parcurgerii textului în acțiunea teatrală. Există însă suficiente tablouri, de-a lungul evoluției operei romantice, în care divertismentul este detașat de restul acțiunii — mai ales în opera franceză și parțial în opera italiană —, factorul primordial de organizare a succesiunilor intervalice fiind în asemenea cazuri tipic instrumental. Dar asemenea secvențe, depinzînd de alte coordonate decît cele ale operei propriu-zise — poate în primul rînd de trăsăturile apariției și evoluției spectacolului coregrafic independent —, nu sînt caracteristice dramei romantice, devenind un subiect de studiu aparte.

Ceea ce am urmărit să elucidăm este de fapt o realitate stilistică incontestabilă a operei romantice — legătura structurală a melodiei cu timbralitatea instrumentală, modul în care aceasta poate fi determinantă pentru creator. Aceasta nu este doar o coordonată de materializare a materialului sonor abstract, conceput de compozitor în afara contextului scenico-teatral, ci și rezultatul pe plan general al progreselor obținute de compozitorii secolului al XIX-lea în domeniul artei orchestrației. În diferite nivele de intuire a marilor posibilități expresive oferite de muzica instrumentală, compozitorii conferă orchestrei rolul unei colaborări esențiale pentru crearea complexei imagini melodice a operei. Este un drum evolutiv sugerat parțial de Mozart în acele secvențe posibil de interpretat drept romantice și dus de creatorii romantici — în paralel cu compozitorii „specializați" în muzică instrumentală sau simfonică — spre granițele stilistice care despart secolul XIX de secolul XX, artistul romantic de artistul contemporan curentelor inovatoare ale impresionismului și expresionismului.

Melodica—Dinamica

Elementul expresiv al dinamicii, prezent și definitoriu pentru însăși modalitatea exteriorizării ideilor muzicale în manifestarea lor particulară, nu poate fi exclus din „organismul" operei, care îl presupune ca un principiu vital. Importanța sa în arta cîntului vocal — în însăși noțiunea de „cînt" — rezultă din faptul că dinamica ordonează efectele și diversifică paleta coloristic expresivă. Prin intermediul ei se stabilește varietatea componentelor spectrului nuanțelor unei imagini sonore, a însăși succesiunii de imagini care alcătuiesc firul conducător al desfășurării tipice teatrului muzical. Bineînțeles, dinamica este prezentă și în expresivitatea necesară muzicii instrumentale, a celei simfonice, dar și în acest caz tot ca un factor determinant al dramaturgiei, al fixării caracterului, personalității tematice.

Aparținînd conceptului desfășurării vocal-instrumentale, teatrul muzical clasic este supus, în perioada romantică, unei lărgiri a domeniului expresivității. Asistăm la o autentică „explozie" a mijloacelor de expresie — ale dinamicii în particular — ca procedeu de subliniere a devenirilor, a trăirilor subiective, a pozițiilor caracterologice și de sentiment și, pe plan mai larg, a conflictelor dramatice. În aceste condițiuni, relația dintre melodie și dinamică se dovedește organic necesară în majoritatea cazurilor privind vocalitatea, sugestia culorii instrumentale potențate expresiv și, în final, puterea evocării poetice. În concluzie, ea apare esențială pentru felul în care este cuprinsă, sau oferă sugestii, în materialul melodicii romantice în ansamblu. Abordînd această relație, ne plasăm direct pe traiectoria care, în evoluție, va conduce expresivitatea romantică spre impresionism, verism sau expresionism, pornind de la acumularea marelui fond de experiențe particulare ale secolului al XIX-lea în teatrul liric.

Dinamica primește o diversitate de funcții în cadrul melodicii teatrului muzical romantic, depinzînd de necesitățile exprese ale contextului dramaturgic. Poate fi mijloc determinant al ambianței descriptive specifice peisagisticii integrate sentimentului dramei, cuprinsă în anumite desfășurări agogice sau cerută de necesitatea sublinierii unui anumit tip de personaj.

Peisagistica — sau, mai larg, atmosfera, ambianța — apare în relația melodică-dinamică constant prezentă — mai mult sau mai puțin evidențiată. Despărțind-o în mod artificial de efectele culorii instrumentale, dinamica ne apare implicată în realizarea elementelor determinante ale scenelor de ansamblu, descriptive. Forța crescendoului, de exemplu, este — în momente cum ar fi deschiderea primului tablou al operei *Otello* de Verdi — strîns legată de figurația motivică, numai astfel pusă în valoare.

Un alt aspect — iarăși des întîlnit în melodrama italiană — este cel al nuanțelor minime, ambianță potrivită pentru melancolia evocatoare a „nocturnului" în care se desfășoară drama. Declamația recitativelor învăluite de discreția sonorității (Donizetti. *Lucia di Lammermoor*, act IV, aria lui Edgardo, pag. 257) sau libera înălțare a melodiei (de menționat aici celebrul exemplu al ariei Normei, *Casta Diva*, din opera lui Bellini) nu ar fi fost posibile în afara unei prealabile „regizări" a amplasamentului expresiv condiționat de dinamică. Atmosfera aceasta devine element expresiv pe care se va clădi o suită monocromă de imagini, păstrîndu-se fondul unei nuanțe principale unite cu formulări motivice caracteristice nuanțărilor minime, efect deseori întîlnit în operele celei de a doua jumătăți a secolului, cînd concepțiile asupra dramei muzicale au atins o mai accentuată maturitate (specifică, pentru această creare de plan principal dinamic, deschiderea „tabloului Mănăstirii" din *Boris Godunov* de Musorgski, cu murmurarea în pianissimo a unei suite de motive monocrome).

Într-o accepțiune mai largă a ideii de atmosferă, dinamica este cea care încarcă tensionat formulele melodice în desfășurare, contribuind la împlinirea unor semnificații complexe ale dramaturgiei, în care devenirile sonore își primesc forța nu numai din progresia melodicii (a ascensiunilor intervalice și pulsului ritmic), ci și din cea a treptatei participări a nuanțelor. Este un domeniu mai propriu simfonismului, în care panoramizările sonore depășesc funcțiile vocal scenice, trec dincolo de cadrul limitat al locului acțiunii propriu-zise (în accepțiunea tradițională a ilustrării unui climat cuprins în parametrii „vizibili" ai conflictului). Asemenea expansiuni melodico-dinamice sînt proprii viziunilor monumentale ale simfonismului scenic wagnerian. Întîlnim în creația sa multe asemenea momente

de crescendo, compozitorul obţinînd un efect expresiv puternic reliefat. Un asemenea moment este secvenţa simfonică ce leagă ultimele două tablouri ale operei *Amurgul zeilor*, descriind mult mai mult decît o simplă procesiune funebră. Motivul central melodic al secvenţei este supus unui şuvoi de amplificări sonore, trecînd treptat prin întreaga cromatică a nuanţelor minime, spre culminaţiile în fortissimo. Odată cu aceasta, melodica se impune în întreaga sa capacitate de a transmite ideile, detaşînd momentul orchestral de restul acţiunii cu o funcţionalitate descriptivă de mare anvergură.

Tot Wagner utilizează şi efectul opus, al scăderii treptate a sonorităţii, de la nuanţele maxime la cele minime, scădere ce coincide, după maxima încleştare dramatică, cu linia melodică lin coborîtoare, care se „topeşte" în ultimele măsuri în murmurul unor largi arpegii, sugerînd aievea trecerea legendei spre alte tărîmuri. Splendoarea tristă a acestui peisaj final al *Tetralogiei* are astfel întreaga încărcătură expresivă necesară unei simbolice reîntoarceri la negura apelor Rinului, după consumarea conflictului, pînă la ultimele sale consecinţe. Rarefierea materiei sonore a orchestrei îngăduie, în aceste nuanţe în decrescendo, o simplificare a melodiei, ce se detaşează de restul contextului depănării armoniilor, pentru a fi, după cum spuneam, asimilată în arcurile arpegiilor. Ultimul accent dinamic — crescendo pe ultima măsură de arpegii — îndeplineşte, în locul melodiei, misiunea marcării punctului final al operei.

Din cele analizate în capitolele privind relaţiile melodicii cu vocalitatea sau cu echilibrul culminaţiilor, se poate observa că dinamica este cauză şi rezultat al întîlnirii mai multor factori ce concordă pentru obţinerea maximei expresivităţi muzicale — şi implicit melodice. Compozitorii romantici urmăresc, în condiţiile spectacolului teatral muzical, fixarea unor anume tipuri melodice care să corespundă unor personaje sau unor stări nuanţate ale acestor personalităţi într-un moment dat. Dacă pentru Rossini sau Bellini dinamica este privită linear, ca element de condiţionare a simetriei evoluţiilor vocale, se poate observa la Verdi o optimizare a efectelor. Compozitorul creează un specific melodic care să corespundă nuanţei predominante pentru o secvenţă, fie că este cazul solicitării resurselor lirice valorificate de pianissime (în asemenea momente melodica nu primeşte succesiuni intervalice prea accentuat diferenţiate, păstrîndu-se în limitele expresive ale unui anumit registru), chiar pentru personaje care în alte secvenţe sînt tratate mult mai dramatic (Verdi. *Traviata*, final, pag. 303—304 ; *Rigoletto*, final, pag. 219), fie că, dimpotrivă, apelează la efecte sonore puternice, de fortissimo. Contrastul este, în al doilea caz, subliniat caracterologic, dar consecinţele sale melodice sînt evidente (mai ales pe tărîmul melodramei).

Scanned with OKEN Scanner

Tot nuanțelor de pianissimo corespund acele linii melodice specific italiene — la Donizetti și Bellini mai ales — atunci cînd prin cuplarea acestor două modalități se urmărește manifestarea nefirescului în comportarea unui personaj supus alienării (spre ex. Donizetti. *Lucia di Lammermoor* sau Bellini. *Puritanii* — aria Elvirei), care rememorează unele frînturi melodice enunțate anterior. Din aceeași sferă expresivă — de apartenență italiană — face parte și dezvoltarea melodică a desenelor ornamentale, efect deosebit de coloratura de virtuozitate, în plină forță sonoră, tot cu scopul precizării muzicale a unor trăsături psihologice caracteristice (Donizetti. *Lucia di Lammermoor*, act I, Cavatina, pag. 44).

Tot justificat expresiv este și modul în care Verdi concepe ultimele secvențe din finalul operei *Aida*, pe un nivel scăzut de nuanțe, nivel care cumulează — dincolo de deosebirile caracterologice — starea afectivă a celor trei personaje, unind astfel, pentru prima dată pe parcursul întregii drame, reacțiile lor diferite, într-o viziune melodică adecvată dinamicii scăzute (decrescendo, spre pianissimo). Această tipologie melodică ce trebuie să corespundă nuanțelor minime se realizează prin succesiunea unor intervale reduse ca ambitus, cu o accentuată cantabilitate, evitarea marilor salturi favorizînd maniera *legato* a desfășurării frazelor.

Bineînțeles, nu numai cu asemenea secvențe se obține în melodrama romantică departajarea planurilor dramatice, ci, așa cum s-a arătat mai sus, și prin construcția de succesiuni contrastante. În acest sens, gradarea dinamicii este extrem de variată, mai ales în ceea ce privește temperamentul italian expansiv, excesiv chiar. Intensificarea dinamicii poate da întreaga perspectivă — uneori neașteptată — unor expuneri melodice importante, caracterizînd relațiile conflictuale. Astfel se explică marile fraze (cu o funcție cvasileitmotivică chiar) din actul II al *Traviatei*, în care fără forța dinamicii melodia nu și-ar putea impune trăsăturile distinctive. Legato-ul este, în acest caz, mijlocul de a susține, pe o porțiune mai mare, intensitatea comunicării sonore, culminație a unui întreg tablou.

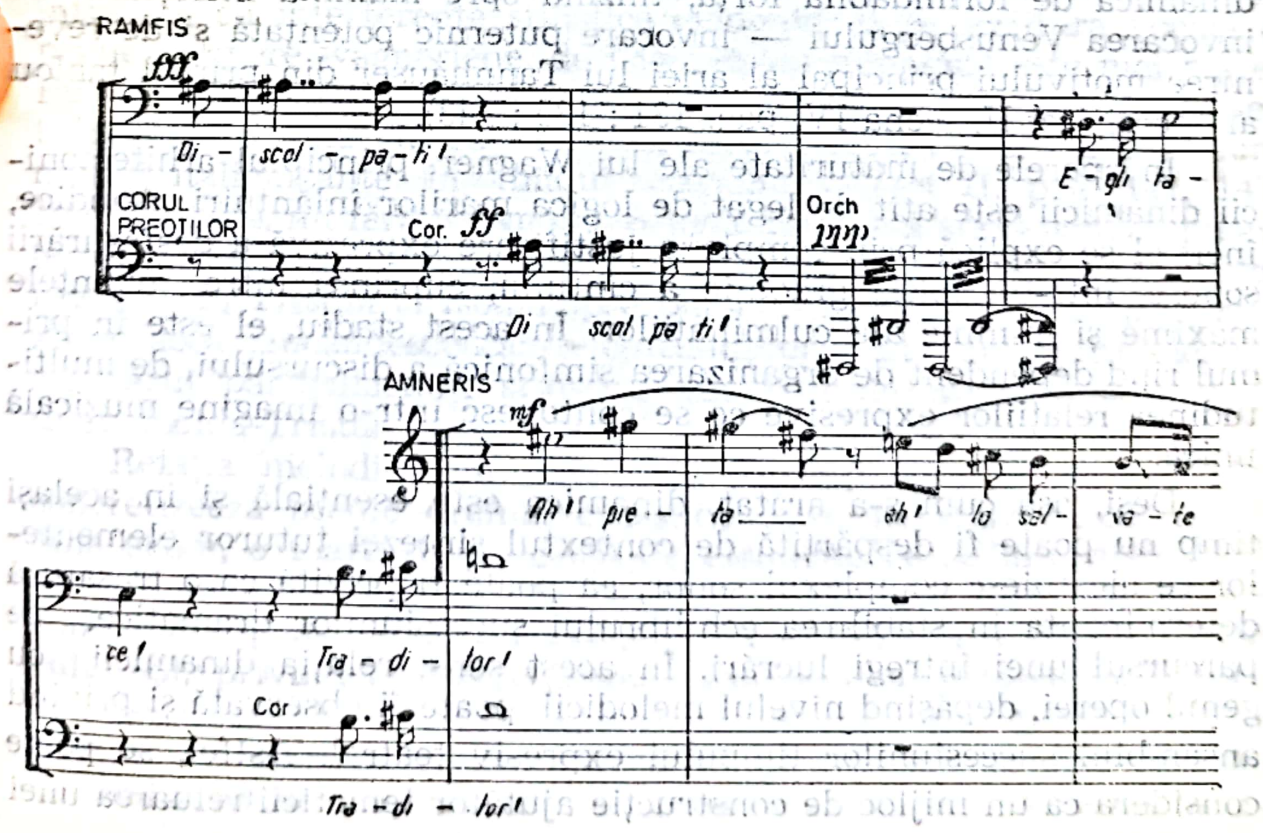
Tot Verdi apelează la contraste dinamice pentru a separa melodia cantabilă de elementele expresive ce caracterizează intervenția declamației. Soluțiile sînt extrem de variate, trecînd de la încadrarea pasajului cantabil în piano crescendo cu nuanțe de forte sau culminații în pianissimo (cum putem vedea în moartea lui Rodrigo, din opera *Don Carlo* de Verdi).

Valoarea dinamicii apare potențată în ultimele partituri verdiene prin sinteza declamației cu recitativul, urmînd sensul exact al tensiunii cuvîntului. Nivelurile nuanțelor — în aria lui Ford din

Falstaff — urmăresc însăşi ascensiunea intervalică, printr-o treptată edificare a planurilor dinamice. Compozitorul separă astfel efectele nu numai prin linia declamaţiei (notă repetată, ascensiune spre acut, progresie cromatică), ci şi prin felul în care ea se exteriorizează acumulînd tensiunea rostirii (act II, tabl. 1, pag. 177—179).

Uneori, Verdi alege o anumită nuanţă pentru a expune formulele melodice tipice pentru un personaj, optînd un numai pentru nuanţele reduse, ci şi pentru exploziile de fortissime, brusca schimbare de nuanţă aducînd o tot atît de bruscă modificare a melodiei (vezi cea de a doua frază a celebrului Credo din *Otello*), sau căutînd prin diferite planuri de intensitate să departajeze prezenţele melodice ce alcătuiesc imaginea complexă a unor stări de spirit opuse. În tabloul judecăţii (act IV) din opera *Aida*, frazele lui Ramfis şi ale corului — în fortissimo — sînt separat plasate faţă de replicile (diferite şi melodic) lui Amneris, iar tăcerea lui Radames aduce, prin tremoloul în *ppp* al orchestrei, profunzimea de basorelief a întregului corp sonor privit ca unitate dramatică :

Verdi • AIDA, act IV, tabl. 1 (pag. 217—218)



În acest caz, concordanța între dinamică și ambitusul melodicii este realizată cu o uimitoare stăpînire a tuturor efectelor dramaturgiei muzicale (fortissimo este pentru Ramfis o declamație pe un singur sunet, iar la pronunțarea sentinței, un salt mare de cvintă ; mezzo-fortele lui Amneris corespunde unei linii melodice descendente, în legato, etc.).

De altfel, tipologia nuanțelor contrastante nu este străină, în ansamblu, operei romantice. O regăsim, cu trăsături diferite în utilizarea efectelor, și în cadrul operelor lui Wagner, cu o diversitate de aspecte care denotă marea sa experiență în domeniul dramei muzicale. Compozitorul preia însă, în mare parte, aceleași modalități de diferențiere paralelă a rostirii melodice și dinamice, în cadrul unor scene de declamație, cînd anumite sensuri ale textului simt necesitatea sublinierii bruște a muzicii (scena Tannhäuser — Wolfram, din finalul operei *Tannhäuser*, pag. 232, prezintă o asemenea intervenție a nuanței maxime, care urmează dialogului, marcînd concluzia printr-un motiv extrem de scurt dar categoric în formularea sa).

Pe de altă parte, alternarea unor planuri diferite ca nuanțare se suprapune celorlalte elemente de caracterizare, muzicale și psihologice, ajungînd chiar să sugereze structura formală a unei secvențe mai mari. În tabloul „concursului", din aceeași operă, intervențiile lui Tannhäuser după fiecare cîntec al cavalerilor urmează o ascensiune dinamică de formidabilă forță, tinzînd spre maxima încleștare la invocarea Venusbergului — invocare puternic potențată și de revenirea motivului principal al ariei lui Tannhäuser din primul tablou al operei (act II, scena IV, pag. 131 ; 135 ; 143).

În operele de maturitate ale lui Wagner, principiul arhitectonicii dinamicii este atît de legat de logica marilor înlănțuiri melodice, încît el se explică prin complexa justificare expresivă a desfășurării sonore, într-o subtilă gradație a cîntului, cuprinsă între nuanțele maxime și minime ale culminațiilor. În acest stadiu, el este în primul rînd dependent de organizarea simfonică a discursului, de multitudinea relațiilor expresive ce se contopesc într-o imagine muzicală unică.

Deși, așa cum s-a arătat, dinamica este esențială și în același timp nu poate fi despărțită de contextul sintezei tuturor elementelor ce alcătuiesc complexul sonor, ea poate fi privită ca o trăsătură determinantă în stabilirea echilibrului succesiunilor dramatice, pe parcursul unei întregi lucrări. În acest sens, relația dinamicii cu genul operei, depășind nivelul melodicii, poate fi observată și privind ansamblul succesiunilor timpului expresiv teatral. Astfel, se poate considera ca un mijloc de construcție ajutător tematicii reluarea unei

anumite formulări melodice pe planuri dinamice diferite — ne referim la o secvență reluată în întregime sau, atunci cînd este reluată parțial, totuși delimitată clar — prin care se schimbă echilibrul valoric expresiv în funcție de structura personajului. Această interferență a dinamicii cu melodica aparține oarecum procedeelor de variațiune de tip clasic, al cărei efect romantic este determinat de ansamblul teatral specific melodramei. Duetul, terțetul (sau micile ansambluri) oferă deseori asemenea prilejuri de variațiune dinamică, de obicei urmărind o ascensiune conflictuală sau lirică, sau culminații sonore finale. Este un mod de manifestare melodică specific perioadei mijlocii a creației verdiene, prin care se justifică repetările melodice (inițial preluate din practica operei tradiționale, dar cu un sens expresiv subliniat de plasarea momentului muzical în funcție de situația teatrală). De fapt, în această tensiune interioară găsim explicația unei desfășurări muzicale plauzibile, atunci cînd procedeul repetărilor apare, în sine, manierist. Noua sa utilizare este deseori una dintre trăsăturile stilului melodic verdian, cerînd o atentă interpretare analitică, ce nu trebuie despărțită de epoca în care a fost scrisă muzica și stadiul de evoluție a experienței compozitorului. Precizăm acest fapt deoarece, odată cu trecerea timpului, însuși Verdi va renunța la asemenea procedee, preferînd evoluția declamatorie a melodiei.

Influențele acestei melodici legate de ascensiunile dinamice se întrevăd, cu interferențe stilistice evidente, și în scriitura vocală a primelor opere wagneriene, deși varietatea nuanțării este mai mare. Putem astfel compara subtilitatea arioso-ului din prima parte a duetului Senta-Olandezul cu modul în care melodica aparține unor formulări italienizante în finalul culminativ (act II, pag. 141, 143, 160). Aceasta, nu fără a remarca o justă intuire a suprapunerii nuanței de fortissimo cu larga arcuire a frazei, expresivă în sine. Mai tîrziu — în *Tristan și Isolda* spre pildă — finalizarea în nuanțe maxime, acea „incandescență" a cîntului, primește un profil melodic ale cărui particularități stilistice vor fi tipic wagneriene (act II, duet Isolda-Tristan, pag. 208).

Relația melodicii cu dinamica, participantă la factorii care concretizează scenic drama, cuprinde însă, în afara celor arătate pînă acum, o foarte largă gamă de elemente ce se întrepătrund cu un alt domeniu — cel al interpretării, al realizării artistice, în care contribuția personalității cîntărețului completează viziunea creatorului. Și, privind astfel problema, deși se depășește cadrul acestei analize, trebuie subliniat că specificul romantic este conferit aici de solicitarea subiectivismului înțelegerii produsului artistic de către artistul interpret.

Scanned with OKEN Scanner

Melodica — Agogica

Modul de expunere a melodiei, condiționat pe de o parte de cromatica nuanțelor, depinde într-o măsură simetrică — ca importanță în contextul muzical — și de parametrii agogicii. Majoritatea aspectelor ce caracterizează această „relație pereche" cumulează o seamă de factori *expresivi* care concordă în realizarea imaginii muzicale. Căile principale de tipizare a melodiei — contribuind deci la definirea unor variante stilistice — sînt în acest caz determinate de felul în care prin agogică se concretizează modalitățile timpului expresiv scenico-teatral. De asemenea, reținem dependența de arhitectonica formelor, de factorii contrastanți ce apar în desfășurarea succesiunii secvențelor. Pe plan mai general, se adaugă la acestea și concepția compozitorului asupra importanței factorului melodic în comentarea textului și realizarea fluxului de ansamblu al operei respective.

Se arăta, privind diferitele aspecte componente ale timpului expresiv, că există diferite particularități de asamblare a tempourilor necesare unirii marilor arcuiri determinate de punctele de referință ale culminațiilor, ducînd (ca în *Falstaff* de Verdi, spre pildă) la o majoritară adoptare a unui anume tip de mișcare — în cazul amintit, gama mișcărilor repezi. În alte cazuri, compozitorul urmărește o desfășurare generală mai amplă a tempoului, lărgind spațiul duratei unei idei melodice prin extensii ale frazelor de plan principal sub care sînt situate microevenimente vocale sau orchestrale (ceea ce se poate observa, aproape în întregimea desfășurării, în partitura operei *Tristan și Isolda* de Wagner). Concordanța acestor structuri cu melodia principală determină implicit un anumit suflu al frazării melodice, ce devine caracteristic pentru un stil de creație. Deși ar fi exagerată izolarea acestui aspect de trăsăturile fundamentale ale dramaturgiei operei pe parcursul întregii sale istorii, se poate considera că el diferă vizibil de la o epocă la alta

și, în cadrul aceleiași perioade, de la creator la creator. Varietatea este accentuată în romantism tocmai de potențarea interpretării subiective a evenimentelor, echilibrul agogicii — și bineînțeles profilul melodicii respective — depinzînd de concepțiile compozitorului în redarea conflictuală a dramei (sau a „acțiunii" teatrale). Melodrama italiană este deseori mai supusă schimbărilor radicale de agogică, opera germană postweberiană încarcă subiectivismul trăirilor intense de un fluid mai constant, după cum spuneam, vizînd acumulări pe mai largi perioade, drama musorgskiană și o mare parte din creațiile apartenente școlilor naționale alternează între tempourile secvențelor „de caracter" și desfășurarea teatrală psihologic nuanțată. Consecințele pe plan melodic sînt, în toate aceste ipostaze, evidente, coincizînd în mare parte cu alte coordonate (ce vor fi analizate ulterior, privind personalitatea creatorului și particularitățile naționale ale melodicii în opera romantică).

Privitor la dependența arhitectonicii formelor de fluxul tempourilor, agogica contribuie la definirea majorității structurilor. Astfel, la cele spuse pînă acum despre trăsăturile formei bipartite în operă — recitativul și aria —, tempoul creează climatul temporal propriu declamației textului. Spațiul lărgit în care se desfășoară linia melodică îngăduie nuanțări ale detaliului, cu întorsături capricioase, cu o mai liberă expresivitate a cîntului ornamentat. Mai mult chiar, aria poate fi secționată în două mari părți, secvența lentă adoptînd caracteristicile arioso-ului cantabil potrivit expunerii sentimentului poetic dominant. Datorită răgazului temporal acordat de pulsul agogicii, melodica poate să-și completeze în reluări, cu elemente de variațiune ornamentală și cadențe vocale, formularea inițială. Verdi preia acest mod de depănare sonoră de la predecesorii săi, dar cu o precizare mai eficientă a funcționalității expresive.

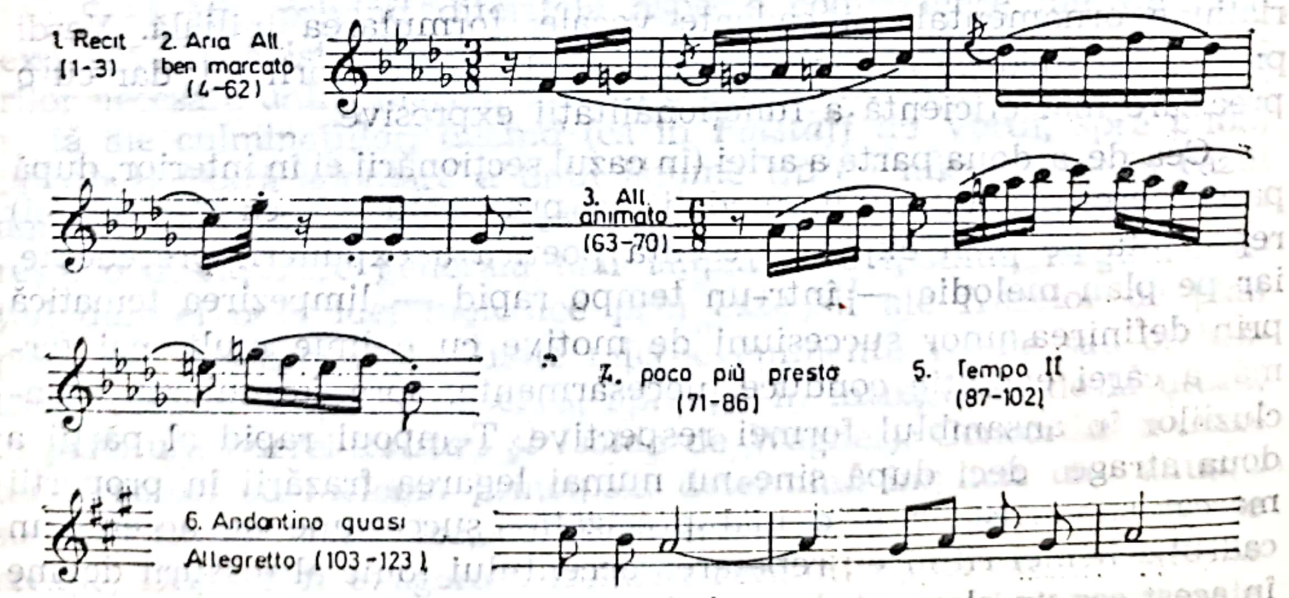
Cea de a doua parte a ariei (în cazul secționării ei în interior, după parcurgerea recitativului, modalitate practicată adesea de italieni) reprezintă pe plan expresiv esența poetică a expunerii precedente, iar pe plan melodic — într-un tempo rapid — limpezirea tematică prin definirea unor succesiuni de motive cu o linie mult mai fermă, a cărei evoluție conduce, necesarmente, spre formularea concluziilor în ansamblul formei respective. Tempoul rapid al părții a doua atrage deci după sine nu numai legarea frazării în proporții marcat simetrice, ci și o mai precizată succesiune de accente în cadrul schemei ritmice ; repetarea accentului tonic al măsurii devine în acest caz un element de periodicitate ce ordonează discursul (Verdi. *Ernani*, act I, Cavatina Elvirei, pag. 20, 21, 22, 26).

Scanned with OKEN Scanner

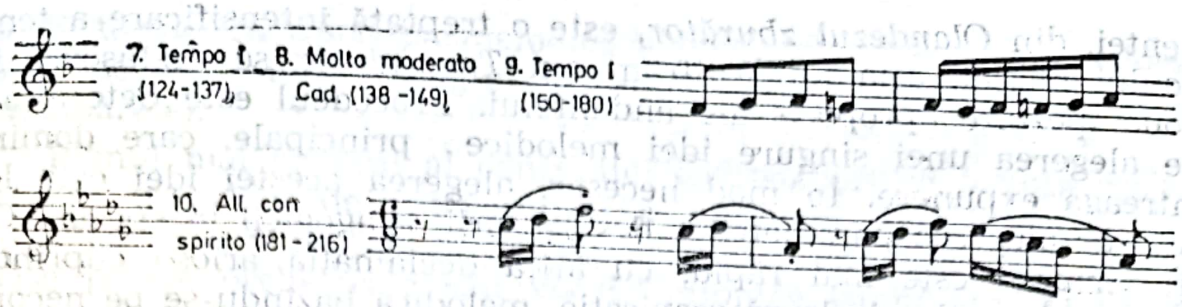
Această alternare de tempouri exista bineînțeles și în teatrul clasic, în special Mozart utilizînd-o în numeroase momente ale operelor sale. Schimbarea contextului expresiv aduce însă după sine și consecința unei simbolizări a alternanței, așa cum va face în lucrările sale de maturitate Weber. Paralel, observăm că efectul este mai mult decorativ în maniera spectacolului de „grand opéra", subordonat unor evoluții concertante sau spectaculoase ale virtuozității vocale. Gounod reconciliază extremele în ariile operei *Faust*, folosind gradația agogicii pentru o „explicare" în etape a problematicii personajului. Tradusă în linia melodicii, această progresie trece — spre pildă în aria Margaretei, actul II — de la recitativ spre arioso, pentru a culmina cu tempoul rapid.

Meyerbeer, mai aproape de extrema etalării efectelor de virtuozitate, construiește marile arii cu o savantă dozare a agogicii, care determină suita de motive și, finalmente, însăși forma ariei *. Fiecărei schimbări de tempo îi corespunde o anumită acțiune melodică, revenirea unuia dintre ele — *Allegro ben marcato* — coincizînd cu periodicitatea elementului principal cu funcție de refren, iar încheierea fiind subliniată printr-un element melodic nou, în cel mai rapid tempo al ariei *(Allegro con spirito)*. Virtuozitatea desenului vocal este, în asemenea cazuri, de un specific stilistic pregnant, particular operei franceze:

Meyerbeer • DINORAH, act III, aria lui Dinorah (pag. 190—204)



* Vezi I. Sollertinski, Bibl. 74, p. 110.



Trebuie precizat că această manieră a alternării tempourilor este unul dintre cele mai curente efecte ale operei romantice, fără a atinge întotdeauna sfera maximei expresivităţi. Atunci însă cînd ea este un mijloc esenţial de potenţare a melodiei, forţa de comunicare în redarea conflictuală a expunerilor vocale devine o trăsătură de fond a stilului unui compozitor. În asemenea situaţii, doar o atentă înţelegere a particularităţilor expresive ale muzicii compozitorului respectiv ne face să evităm interpretarea structurii tempoului doar ca manieră stereotipă. Este ceea ce reclamă concepţia melodică belliniană, care, dincolo de tradiţia utilizării alternării de tempo, încarcă cu maxime semnificaţii contururile expresive ale fiecărei secvenţe. Aria Elvirei din *Puritanii* suprasolicită extensia tempoului lent pentru a atinge autentice culminaţii ale trăirii personajului, fiecare frază constituind un exemplar desen al vocalităţii de tipul belcantoului. În schimb, secvenţa secundă, bogat ornamentată, devine prin rapiditatea parcurgerii textului muzical o unică imagine halucinantă, cu planuri abia sesizabile, cu culori ce se împletesc cu melodica într-un echilibru ce sugerează imponderabilul. Geniu al amplelor melodii romantice, Bellini atinge treptat perfecţiunea sintezei între stil de cînt (belcanto), tradiţie preluată în mod personal a formei (aria bipartită) şi eficienţă a agogicii, depăşind între aceste limite de limbaj chiar intuiţia verdiană — fapt explicabil prin orientarea lui Bellini spre o sferă mai restrînsă de mijloace, pe care le exploatează mai intens decît urmaşul său italian (Bellini ● *Puritanii*, act III, aria Elvirei, pag. 172; 183—189).

Dacă considerăm că Weber — ca şi în privinţa altor probleme — este deschizătorul de căi reprezentative stilistic în opera germană, prin Wagner asistăm la o opţiune mai radicală asupra acestui mijloc de expresie, în comparaţie cu tradiţia clasică. Tipizarea prin intermediul agogicii se face la el prin alegerea — în primele opere, desigur, mai legate de structurile practicate în opera pe numere — unui climat unitar al mişcării în cadrul ariei. Balada

Sentei, din *Olandezul zburător*, este o treptată intensificare a tempoului mișcat, aria lui Wolfram din *Tannhäuser* se desfășoară în două ipostaze apropiate ale andantelui. Procedeul este determinat de alegerea unei singure idei melodice principale, care domină întreaga expunere. În mod necesar, alegerea acestei idei este legată de alegerea parametrilor desfășurării, a agogicii în special. Cu cît tempoul este mai rapid, cu atîta declamația arioso cuprinde fraze mai ample, de largă respirație, melodica bazîndu-se pe necontenita încărcare energetică a suportului orchestral — așa cum se poate vedea exemplar în aria Elisabethei din *Tannhäuser* (act II, pag. 92) în care alura strălucitoare nu plătește nici un moment tribut manierei concertante sau demonstrației de virtuozitate.

În privința ansamblurilor solistice, tipologia profilurilor melodice este doar parțial legată de structurile de tempo, duetele, terțetele adăugînd o anumită justificare de acțiune teatrală în desfășurarea muzicală. În operele primei perioade a romantismului, reținem însă și aici prezența unor alternări binare ale mișcărilor (lent - repede) apropiate de practica ariei. Tot din modalitatea curentă a construcției solistice se profilează formulări melodice aparte pentru concluzionarea numerelor, prilej cu care, deseori, compozitorul apelează la soluții marcate și de agogică. Deși necesare pentru un anumit stadiu al evoluției teatrale și muzicale a genului (legată mai mult de tradiția clasică), aceste soluții nu sînt cele mai interesante sau originale ipostaze de relație a melodiei cu agogica. În majoritatea cazurilor asistăm la o opțiune asupra unor formule stereotipe. Cu atît mai interesantă apare transfigurarea operată în apogeul creației verdiene, cînd prin *Falstaff* aceste formule devin din manieră efect expresiv. Încheierea monologului lui Falstaff, în care melodia se dinamizează prin cumulul tuturor factorilor sonori — intervalică, ritmică, dinamică și agogică —, ne îngăduie să asistăm la o asemenea hipertrofiere a dimensiunilor personajului. Soluția aleasă de Verdi nu este numai vocală, ci reunește și sonoritățile orchestrei, din care de altfel răzbate elementul tematic apoteotic prin potențarea tempoului monologului.

Iar în finalul operei, această manieră „à l'italienne" este și mai precizată, ca un punct culminativ al valorilor umorului întregii comedii. După un scurt răgaz ce a urmat dezvoltării Fugii — *Un poco più lento* —, crescendoul dinamic se unește cu ascensiunea agogică, atingînd maxima în ultimele măsuri ale orchestrei — *Allegro brioso*. Efectul melodic de cadențare conclusivă, în tipic stil italian, reprezintă o ultimă explozie de vervă — de dimensiuni pantagruelice — înainte de căderea cortinei. Unicitatea acestui final, în care toate elementele au fost conduse cu atîta măiestrie,

constă tocmai în tipizarea melodică a formulelor, imposibil de despărțit de ascensiunea agogică (*Falstaff*, act IV, final, pag. 457 și următoarele).

Planul mai general al concepției compozitorului asupra modalităților melodice de interpretare a argumentului dramatic este slujit cu maximum de eficiență de construcția tempilor. Numeroase pasaje orchestrale sau vocal-simfonice își găsesc împlinirea în această îmbinare de posibilități expresive prin intermediul cărora formulele melodice se impun atenției. Furtuna din primul act al operei *Tannhäuser* de Wagner, cu ambianța atît de evocator romantică a peisajului calm, pastoral, ce-i urmează după ruperea vrăjii Venusbergului, opune nu numai două tempouri puternic contrastante — *allegro accelerando* și *moderato* —, ci și două corespunzătoare structuri melodice profund deosebite (act I, scena 2—3, pag. 52—53). Musorgski, pentru a marca solemnitatea forțată a alegerii țarului, imaginează în Prologul operei *Boris Godunov* o bruscă declanșare de tempo, ce separă declamația maiestuoasă a lui Șuiski — *Moderato* — de explozia ovațiilor, moment sonor culminativ — *Allegro* — urmînd o ascensiune a pulsului dramatic.

Prin contrast, egalizarea desfășurării temporale atrage după sine o melodică corespunzînd cantabilității adecvate — pentru secvențele lente, ce se sprijină pe o depănare molcomă, urmînd pasul impus de periodicitatea simetrică a accentelor, așa cum se poate vedea într-o pagină tipică a actului al III-lea din *Lucia di Lammermoor* de Donizetti (Sextetul); pentru momente cu un viguros profil ritmic, apelînd la un tempo sugestiv, se subliniază pulsația marșului eroic, în *Allegro*, legînd frazele melodice în arcuri largi, generoase (Corul Druizilor din *Norma* de Bellini; Corul țiganilor din *Trubadurul* de Verdi), tinzînd spre scene spectaculoase de mare efect sonor vocal-simfonic (Marșul invitaților din actul II al operei *Tannhäuser* de Wagner, pag. 115).

Dar, revenind la o observație făcută în capitolul precedent, chiar și în asemenea cazuri în care tempoul pare esențial pentru configurația melodică, contribuind majoritar la conturarea ei stilistică diferită de la o lucrare la alta și de la o personalitate componistică la alta, nu se poate vorbi despre o particularizare în afara contextului general al limbajului de operă. Factorul poetic și cel național se adaugă celor analizate anterior, pentru explicarea contribuțiilor parțiale și complementare în cadrul acestui gen care, în romantism, este un teatru al expresivității melodiilor, ritmurilor și culorilor.

Scanned with OKEN Scanner

Melodica—Formele de mici dimensiuni

Un interesant tip de relaţii pentru consecinţele variate ale ipostazelor limbajului muzical romantic, modul în care melodica condiţionează şi este condiţionată la rîndul ei de formele muzicale, oferă perspectiva mai largă a legăturilor între diferitele elemente constitutive ale genului operei. Analiza structurilor sonore în succesiune orizontală, ca reflex al organizării succesiunii ideilor *, relevă în acest domeniu al formelor de mici dimensiuni — vocale şi instrumentale — evidente legături cu manifestarea melodică. Sînt acele relaţii ce se pot stabili între cadrul şi conţinutul unui moment muzical ce îşi autonomizează existenţa, în şirul de imagini sonore ale unui flux mai amplu, constituind o celulă bine definită, cu date şi caracteristici stilistice aparte. Bineînţeles, aceste celule sînt, mai ales după perioada clasică ce definitivase arhitectonica desfăşurării pe numere închise, coordonate de procedeul alternării ideilor sonore practicat deja în genuri muzicale existente. Ar fi neavenit să cercetăm construcţia „celulară" a unei opere căutînd în aceste numere elemente ale sonatei sau fugii, forme ce solicită suprafeţe sonore şi relaţii conflictuale de mult mai mare întindere, neconfirmate în această epocă de structura mozaicată a teatrului muzical.

În privinţa formelor de mici dimensiuni, aproape toată creaţia de operă aparţinînd romantismului (şi o parte a celei aparţinînd sec. XX) ne dezvăluie nu înrudiri, ci organizări bazate evident pe relaţii principial similare cu genurile muzicii instrumentale, came-

* *Wenn es keine Form gäbe, gäbe es gewiss keine Kunstwerke*", scrie R. Wagner, argumentînd logica structurilor melodice şi ritmice ce stau la baza gîndirii sale cu sunetele (cit. de Fr. Blume, Bibl. 12, p. 841).

rale sau simfonice (pentru a nu mai aminti decît în treacăt că este epoca în care multe lucrări aparţinînd genului vocal-simfonic tind spre structura concertantă îmbinată cu dramaturgia de operă). Forma de lied — monopartită, bipartită şi tripartită —, rondoul, recitativul şi aria, tema cu variaţiuni sînt structuri care apar limpede în organicitatea construcţiei muzicale a numerelor închise, fie că este vorba de arii, duete, terţete, mici ansambluri, sau, dimpotrivă, scene cu ansambluri mari, fie că este cazul unor secvenţe organizate aparent doar de acţiunea teatrală sugerată de text. Compozitorul nu evită înlănţuirile specific muzicale, lăsîndu-se condus doar de libret ; cu o mai mică sau mai marcată stăpînire a subtilităţilor de limbaj, realizează în paralel o desfăşurare logică a imaginilor sonore. Trebuie recunoscută, în această trăsătură de concepţie arhitectonică ce caracterizează genul, şansa de universalitate, de liberă circulaţie a valorilor muzicale, de care dispune limbajul operei dincolo chiar de necesitatea unei coerenţe integrale a textului literar. Desigur, aceste lucruri se pot spune numai referitor la o lucrare bine susţinută muzical, condiţie esenţială pentru ca ea să reziste confruntărilor timpului fără ajutorul explicaţiilor literare ca argument de natură muzicală. În privinţa existenţei formelor muzicale, singura influenţă a textului care poate fi acceptată este cea a sugerării soluţiilor, în dependenţă de cerinţele momentului dramaturgic. Este, de altfel, unul dintre parametrii importanţi această varietate expresivă, care se înlănţuie indisolubil legat de însăşi diversitatea melodicii în epoca romantică.

Rossini, urmaş al perioadei clasicismului în opera italiană, este îndeobşte adeptul unor forme variaţionale, urmînd succesiunea contrastantă de mişcări — lent, repede. În majoritatea ariilor sale, el adoptă această opoziţie. Ea poate fi argumentată muzical de tradiţia înlănţuirii *recitativului*, cu rol de introducere, cu *aria* — dezvoltare în Allegro a ideilor ; funcţional, această succesiune se explică prin prezentarea în prima secvenţă a argumentelor dramatice de acţiune, urmînd ca în cea de a doua secvenţă să se detalieze consecinţele acestor argumente asupra psihologiei unui anumit personaj. La aceasta se adaugă şi practica interpretării, ţinînd cont de succesivele experienţe în diferite epoci *. Iată cum, privite în paralel, aria Rosinei şi cea a Contelui Almaviva din *Bărbierul din Sevilla*, deşi sînt deosebite expresiv (şi în amănuntul configu-

---

* *„...le chanteur qui chante juste des notes, dit faux un texte parlé ...un texte chanté sublime les paroles et... le texte parlé qui lui succède devient automatiquement prosaïque. C'est d'ailleurs éviter cette rupture de haute tension émotive que le récitatif a été inventé...“* — A. Boll, Bibl. 13, p. 50

rației melodice), se aseamănă ca structură. Se poate urmări, în același timp, cum melodica se potrivește acestor structuri, ale căror cerințe muzicale sînt similare, cu o mai subliniată cantabilitate (intervalică restrînsă) în părțile lente, mai viguroasă ritmic și cu un ambitus receptiv la vioiciunea tempoului (ceea ce înlesnește și profilarea motivelor) în momentele repezi (*Bărbierul din Sevilla*, act II, Cavatina Rosinei, pag. 52; act I, Cavatina lui Almaviva, pag. 13).

Un al doilea argument poate fi adus în favoarea adoptării deosebit de frecvente a unei asemenea forme binare, în care partea secundă este cea care cuprinde o mișcare mai alertă. Chiar după convenționala încheiere a ariei, acțiunea pornește de la o culminație tensionată prin tempo, suficientă pentru impulsul necesar continuării acțiunii muzicale a întregului act. Legătura aceasta de cauzalitate prin care secvențele mozaicului teatral sînt înlănțuite se observă nu numai la Rossini, ci și la cei doi contemporani ai săi, Donizetti și Bellini. Punctul central de interes al actului I, Cavatina Luciei din *Lucia di Lammermoor* de Donizetti se alcătuiește pe o asemănătoare succesiune, în care cea de a doua idee melodică poartă cu sine impulsul de energie al fluxului dramatic. Astfel, o arie nu mai este implantată unui context, ci devine, prin alcătuirea ei, momentul nodal cel mai important. Relația este în general nouă — prin frecvența ei — față de opera clasică.

Mai mult în operele sale de început regăsim la Verdi acest aspect de practicare a alternărilor, ca formă preluată de la predecesorii săi. Și în această privință funcțiile motivice ale desfășurării sonore sînt întru totul asemănătoare celor arătate anterior. În ce privește trilogia verdiană ce afirmă atingerea maturității sale compositice (*Rigoletto, Traviata, Trubadurul*), compozitorul dezvoltă substanțial consistența muzicală a formelor mici, utilizate cu mai multă fantezie melodică. Recitativul și aria (sau, așa cum arătam, cele două părți, lentă și animată, ale ariei) sînt construite pe o seamă de relații motivice. Astfel, desfășurarea melodică a fiecărei secțiuni se individualizează, capătă relieful de idee muzicală — secundară sau principală —, alcătuind forme mai complexe. Aria Violettei din *Traviata*, un moment de o importanță vitală pentru consistența de idei a operei, este rezultatul unor asemenea îmbinări, în cadrul unei forme tripartite compuse. După un scurt recitativ funcțional (*Allegro*), prima secvență a ariei (*Andantino*) prezintă pe rînd trei idei deosebite ca profil (*A, B, C*); cea de a doua secvență, despărțită de cea precedentă tot printr-un scurt recitativ (*Allegro*), aduce în mișcare vioaie (*Allegro brillante*) alte trei idei, dintre care

primele două sînt înrudite ritmic *(D, E)*, iar cea finală reprezintă o variantă a concluziei secvenţei lente *(C)*, după care urmează cadenţele de încheiere :

Verdi • TRAVIATA, act I, aria Violettei (pag. 83 şi următoarele)

I. RECITATIV – Allegro

II. Andantino

A — Ah for – se lui che l'a – ni – ma so-lin-ga-ne – fu

B — lui, che mo-de sto e vi – gi – le, all'- e- gre so-glie a-sce – se

C — A quelli a – mor quelli a – mor che e pal – pi – to

III. RECITATIV – Allegro

IV. Allegro brillante

D — Sem-pre li – be-ra deg – gi o fal – leg – gia – re

E — Na – scail – glor no – o il glor – no muo- ja

C Var — de e vo – lar de e va – lar,

In operele sale mai tîrzii — *Aida, Otello* — această formă binară de arie este din ce în ce mai rar utilizată, şi în cazul la care apelează la ea, compozitorul îi retopeşte structura, operînd schimbări de rafinament în relaţiile motivice. Marele solo al lui Radames, de la începutul operei, este alcătuit din două secţiuni, dar aici partea destinată introducerii este concepută într-un tempo incisiv *(Allegro vivo)*, contrastînd cu cea secundă, mai calmă *(Andantino)*,

iar materialul muzical vădeşte evidente asemănări de construcţie între ambele secţiuni (*Aida*, act I, recitativ şi aria lui Radames, pag. 5). În acelaşi sens pot fi interpretate alcătuirile de formă ale unor secvenţe de ansamblu ale operei *Falstaff*, ca ultime consecinţe ale acestui mod de succesiune binară, pe suprafeţe mai ample, în care, spre pildă, cvartetul este precedat de un recitativ multivocal, ca şi cum s-ar avea de-a face cu introducere şi arie ca formă de ansamblu (act I, tabl. 2).

Profilul ideilor melodice, în funcţie de ponderea lor în momentele solistice, poate căpăta o pregnanţă aparte atunci cînd, chiar dacă există într-o secvenţă mai multe motive ce se înlănţuie, unul dintre ele — de obicei primul — trebuie să fie mai bine subliniat, tinzînd spre aspectul monopartit al ariei. În asemenea cazuri, Verdi insistă asupra unei scheme ritmico-melodice reluate secvenţat pe trepte alăturate, lărgind suprafaţa motivului principal, fără modificări substanţiale. Sînt în majoritatea cazurilor secvenţe episodice ce se detaşează de contextul acţiunii, reprezentînd o intervenţie a unui element dramatic (apariţia neaşteptată a lui Manrico, în scena terasei, actul I al operei *Trubadurul*, încă neimplicat în acţiunea ce se desfăşoară doar între Leonora şi Contele de Luna — romanţa lui Manrico, pag. 34).

Melodia, factor de primă importanţă în caracterizarea psihologică a operelor verdiene, este materialul prin care compozitorul asamblează idei ce se aseamănă ca profil expresiv, succedîndu-se într-o formă tripartită necesară derulării treptate a întregului material muzical. Astfel de desfăşurări necontrastante se pot întrevedea în momente prilejuite de aspecte decorative sau de unitate deplină a ambianţei dramatice. Construind strălucitorul *Brindisi* din *Traviata*, Verdi se sprijină pe forma tripartită în prezentarea — în două perioade sonore aproape identice, ce cuprinseseră întregul material — a unor idei melodice distincte care alcătuiesc conţinutul numărului respectiv. Expus de orchestră şi reluat de două ori de soprană, motivul *A* este urmat de motivul *B*, pentru a reveni la încheiere, înainte ca toată secvenţa să fie repetată aproape întocmai şi de tenor, cu respectarea principiilor de simetrie ale liedului ternar.

Cînd însă problematica dramatică o cere — şi aceasta vine în sprijinul ideii de coeziune a formei muzicale cu cea teatrală — compozitorul construieşte desfăşurarea muzicală pe deosebiri mai pregnante. În asemenea cazuri, liedul tripartit nu mai cuprinde doar reluări simple ale segmentelor melodice, ci el este supus unor îmbogăţiri variaţionale ale materialului, dezvoltînd esenţa struc-

turilor intime ale motivelor. Procedeul — mai ales modul lui de aplicare — convine mai mult teatrului muzical decît genurilor instrumentale sau vocale camerale, deoarece argumentarea lui necesită un anumit context de înlănțuire a ideilor pe o diagramă mai amplă a dramaturgiei. Verdi utilizează deseori această manieră de dezvoltare în formele mici a motivelor, procedeu ce îi înlesnește detalierea expresivă a evoluției sentimentelor, trăirilor personajului. Prin această devenire în cadrul unui moment considerat — în limitele tradiției — specific pentru un număr închis, de sine stătător, compozitorul arată și relativitatea unei aprecieri generale a construcției schematice pe asemenea principii de rupere a continuității, practic imposibile în fluxul melodramei romantice. Soloul Violettei din finalul operei *Traviata* se ordonează pe această îmbinare al liedului tripartit (*A*, *B*, *A* var., *Coda* cu elemente din *A*), diferențierile expresive între componente fiind de natură muzicală, marcate prin existența unor celule motivice în părțile extreme și modificarea arcului frazei în cea mediană. În arhitectonica altui moment solistic — aria Desdemonei din *Otello* — forma tripartită capătă o mai mare amploare prin dezvoltarea variațională a segmentului principal — *A* —, intervenția unui element nou în centrul ariei — *C* —, intercalarea între fraze a unui scurt refren ostinato. Rezultă o desfășurare de lied compus, armonios gîndită într-o suită de imagini muzicale care la prima audiție dau impresia unei curgeri line a povestirii cîntate, cu o melodică perfect unitară. Schema ariei este următoarea: *A* — Refren; *B* — scurt recitativ arioso; *A*, *A* var. — Refren; *B*, *C*, *A* var. — Episod; *A* var — Refren (act IV, tabl. 1, *Aria salciei*, pag. 328—336). Asemenea dezvoltări muzicale, în cazul formelor mici, cu directe implicații în concepția melodicii, devin structuri caracteristice pentru autonomia numerelor în melodrama lirică romantică verdiană, stabilind coordonate stilistice aparte, observabile în majoritatea partiturilor sale, sub aspecte diferite (dar nu deosebite esențial ca procedee). Mai simplă ca asamblare, melodica scenelor mari de ansamblu sau a scenelor cu multe personaje — a corului în special — este dependentă de o idee principală, pregnantă. Revenirea acestei teme, ce dă conținutul expresiv al secvenței, este „spațiată" de fraze secundare, mai puțin caracteristice ca profil, rezultînd o formă muzicală mozaicată, ce depinde de lungimea acțiunii pentru proporționarea sa, pentru periodicitatea enunțării ideii de bază. În ceea ce privește scenele de trio sau cvartet, analiza îngăduie să se observe existența unor tipuri melodice corespunzînd fiecărui personaj, coexistînd în succesiune sau simultan, uneori completîndu-se, dar fără a determina întorsături melodice speciale,

Scanned with OKEN Scanner

proprii paralelismelor polifonice. Din această cauză, s-ar putea chiar despărți fiecare mers al vocilor participante, stabilindu-se individualități similare ariilor solistice.

Privitor la opera italiană, utilizarea termenului de lied este desigur improprie, căci, în afara principiilor de formă, similitudini legate de genul respectiv nu există în general. În ceea ce privește opera germană, acest termen are evidente corespondențe și pe planul formei, și pe cel al genului, mărturisind o indubitabilă înrudire cu stilistica melodiilor respective. Importanța sa este de altfel evidentă, căci opera germană corespunde ca evoluție cu momentul în care liedul ca gen își începuse cea mai importantă perioadă de afirmare. Constatăm astfel că sînt deja definite cîteva formulări esențiale pentru conturarea genului, principiile de inspirație poetică, orientările tematice și chiar direcțiile posibile de evoluție. Liedul romantic german, apărut după o îndelungată perioadă de pătrundere a artei poetice în arta sunetelor (să amintim în treacăt Minnesängerii, Meistersängerii, experiența barocului în cantată, oratoriu, Singspiel și operă, elaborarea legilor declamației de către Gluck, urmaș sintetizator al acestei tradiții cu cea franceză a lui Lully și Rameau), ajunsese deja în stadiul maturității odată cu clasicismul. La Mozart, dar mai ales la Beethoven, nu mai este necesar să-i căutăm prezența doar în creații mai ample, ce l-ar fi asimilat în unele secvențe. El este afirmat pe de o parte sub forma muzicii instrumentale (în melodia acompaniată a structurilor tripartite), iar pe de alta în lucrări concepute ca atare, pentru voce și pian. De această primă perioadă se leagă și interferențele genului cu opera, la maeștrii vienezi. Pe de altă parte, cîteva pagini mozartiene sau beethoveniene constituie baza pe care un Schubert sau, mai tîrziu, Schumann vor stabili arhitectonica complexă a poeziei muzicalizate, concretizîndu-i și ipostazele principale. Este vorba atît de strînsa legătură cu tradiția cîntecului popular german (și bineînțeles a structurilor simetrice prezente în dansurile populare), cît și despre relația — în această formă superioară într-adevăr o noutate pentru sec. XIX — dintre poezia romantică și muzică. Fie că este cazul liedului de factură cvasi-populară, de cel dramatic care prefigurează secvențe demne de momente de operă prin profilul de arie, fie de cel liric, îndreptat spre baladă, această formă de exprimare capătă acum, de la începutul sec. XIX, o autonomie și o personalitate caracteristică mai ales ambianței artistice a romantismului austro-german. Devenit treptat o formă adeseori preferată de compozitorii epocii — o formă nu numai în accepțiunea schemei, ci și a tipologiilor melodice cuprinse în genul respectiv —, liedul oferă un teren extrem de rodnic ex-

perienţelor expresive novatoare, datorită în bună parte programatismului declarat al inspiraţiei, desprins şi dependent totodată de genuri vocale preexistente. Este, am spune, o formă de manifestare a spiritului epocii, care influenţează puternic stilistica melodicii romantice, a profilului cantabilităţii şi în cadrul manifestărilor sonore ale momentelor solistice din operă (deseori şi cea a ansamblurior, de altfel). În creaţia lui Weber se constată treptata desprindere de modelul mozartian — atît de evident în *Abu Hasan* — şi asimilarea tocmai a acestui climat melodic nou, pe care compozitorul îl intuieşte, parţial, şi datorită preocupărilor sale în genul liedului. Forma de lied este proprie ariilor sale — mai ales cele impregnate de un anumit lirism romantic, cum este aria Agathei, sau aducînd parfumul proaspăt al cîntecelor populare, prezente în arieta lui Ännchen — nu numai prin alternarea secvenţelor, ci mai profund, în linia melodică. O remarcăm, de asemenea, în secvenţe de ansamblu restrîns, unde această linie devine purtătoarea unor notări melodice proprii fiecărui personaj şi slujind unei periodicităţi complexe a reluării fiecăreia dintre ele în cadrul dezvoltării muzicale a scenei (fiecare linie corespunzînd unei stări de spirit şi unui caracter, cum se prezintă expoziţia motivică a trioului Agathe, Ännchen, Max, din opera *Freischütz).*

Se pare chiar că principiul tripartit al liedului precumpăneşte în opera germană faţă de tradiţia — mai legată de opera secolelor precedente — a ariei cu recitativ. Prezenţa, uneori chiar voit simplă, a ideilor melodice, în scenele de gen — coruri, ansambluri, momente de dans — atestă o practică teatrală de largă accesibilitate, proprie Singspielului. Dar nu trebuie privită această formă a liedului doar ca structură tripartită, căci în afara sublinierilor de ordin expresiv structura poate căpăta întreaga serie de scheme ale liedului. Formele mici, variante ale liedului, sînt preţuite de Wagner pentru că în ele regăseşte principiul frazării şi al dozării arhitectonice începînd cu pregnanţa motivică izolată a fiecărei idei. Compozitorul recunoaşte de altfel importanţa pe care, mai ales în primele lucrări, a avut-o liedul popular. În Balada Sentei din *Olandezul zburător,* posesiunea instinctivă a proprietăţilor melodicii populare germane apare determinantă (aşa cum ea se întrevede în „cîntecul mateloţilor" sau în „cîntecul torcătoarelor") prin spiritul viu şi ritmica ei. Privind Balada Senţei ca un moment liric situat la nivelul de echilibru între lied şi baladă, anumite asemănări pot sugera comparaţia cu pagini celebre schubertiene *(Margareta la vîrtelniţă).* Dar tocmai în această Baladă asemănările depăşesc accidentala apropiere, arătînd o atitudine deliberată în căutarea unor soluţii care să corespundă poeticii muzicale, cultivate de

creatorii de lied, dovedind pe deplin elementele ce au putut fi dezvoltate în drama muzicală.

De ce optează Wagner, în anumite secvențe, pentru genul liedului (nu spunem doar pentru forma de lied, deseori prezentă în micro sau macro-structura unor arii de operă)? Se impun două argumente. Mai întîi, datorită interferenței între conținut și melodie, principiu dominant al dramei wagneriene, potrivit căreia muzica trebuie să ia naștere din însăși evoluția discursului susținut de un sentiment determinant. Este, desigur, unul dintre principiile care guvernează aproape toată istoria liedului romantic, pînă la apogeul wolfian (apogeu care atinge, în dimensiuni miniaturale, o sinteză a dramei poetic-muzicale wagneriene). Apoi, trebuie ținut seama că Wagner nu presupune doar necesitatea înnoirii operei, ca formă de succesiune a secvențelor, pledînd pentru o artificială desprindere de modelele tradiționale. El se îndreaptă și spre modificarea profilului intervențiilor solistice, care sînt determinate doar de conjunctura dramatică. O parte din aceste momente solistice vor reflecta parțial influența italiană și franceză în arie, dar stilul melodic se îndepărtează voit de modalitățile concertante de exprimare.

Există numeroase pagini solistice în care aria părăsește vădit drumul acestui stil de influență, devenind națională prin simbioza cu genul liedului. Supunînd dorinței sale cadrul stilistic, Wagner obține aceasta prin apelul la o ambianță care face plauzibilă orientarea în cadrul operei. O primă etapă este vizibilă în *Tannhäuser*. Folosind pretextul Concursului (actul al II-lea), compozitorul își argumentează evitarea stilului de arie de operă experimentînd o nouă dimensiune a cîntului poetic acompaniat (de astă dată de orchestră), în care precumpănitor este procedeul interpretării muzicale a cuvintelor. În primul cîntec al lui Wolfram (actul II, scena 4), compozitorul recurge la aspecte de improvizație, opunînd replicile de bravură ale lui Tannhäuser, pentru ca în încheiere să reia, manifestîndu-și astfel preferințele melodice, ambianța inițială. Începînd oarecum cu *Tannhäuser*, dar mai ales cu unele momente din *Lohengrin*, Wagner creează perspective cu totul noi pentru această interferență a melodicii cu forma liedului. Germenele acestei sinteze poate fi observat lesne în cea de a doua arie a Elsei (actul al II-lea, scena 2, pag. 129). Forma, mai liberă în fluența discursului melodic, se organizează după profilul motivic determinat de mersul vocii și de sensul versului, sprijinită de discreția acompaniamentului. Strofele melodice ale liedului sînt pe de altă parte integrate dramaturgiei de operă prin segmentele sonore ce le despart, reprezentate de intervențiile „a parte" ale lui Ortrud și Friederik. Și tocmai datorită acestor respirații între fraze, deși motivic intervalica se modifică,

linia generală a celor trei strofe (A, B, C) își păstrează profilul de culminație urmată de o lină coborîre treptată, sub arcada unei frazări unitare.

Dacă finalul operei *Walkiria* (cu marele solo al lui Wotan) depășește prin amploarea simfonică acest cadru lărgit al liedului cu orchestră — și se poate spune același lucru referitor la ultima scenă a Isoldei, din actul al III-lea al operei *Tristan și Isolda* —, evoluția spre o asemenea structură melodică clar definită în operă, complexă ca sensuri dramatice, își are sorgintea în această orientare a lui Wagner spre creația contemporanilor săi. Se poate urmări, cu destulă ușurință, linia aceasta de melodie lied în marele Monolog al lui Hans Sachs din *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg*. Nu este, în secvența la care ne referim, nici o îndoială în privința orientării facturii melodice spre un mare solo vocal, neforțat detașat de contextul acțiunii, și în același timp realmente depărtat de factura, oricît de aluzivă, a ariei. Mai mult decît în situațiile amintite anterior, Wagner intuiește pe deplin viabilitatea unei imagini sonore particularizate stilistic. Cu *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg* Wagner atinge însă și un alt nivel al relației lied-melodie. Pe traiectoria unei spirale ascendente, ceea ce fusese încercat în *Tannhäuser*, prin crearea unor solouri care evocau arta poetică-muzicală veche, este reluat în realizarea melosului acestei opere (în disputele teoretice ale Maeștrilor, în frazele explicative ale lui David, în ariile lui Walther sau cupletul comic al lui Beckmesser). Poate cel mai apropiat exemplu rămîne acel prim cîntec al lui Walther, ale cărui strofe, cu o expresivitate melodică surpinzător de apropiată de stilul brahmsian, se construiește pe relații intervalice comune întregii melodii (în special caracteristicul salt de terță sau cvartă la începutul frazelor, păstrat oarecum în continuare, pe parcursul desfășurării sonore), marcînd o modalitate de dezvoltare tematică condiționată de structura liedului (*Maeștrii cîntăreți*, act I, scena 2, aria lui Walther, pag. 120).

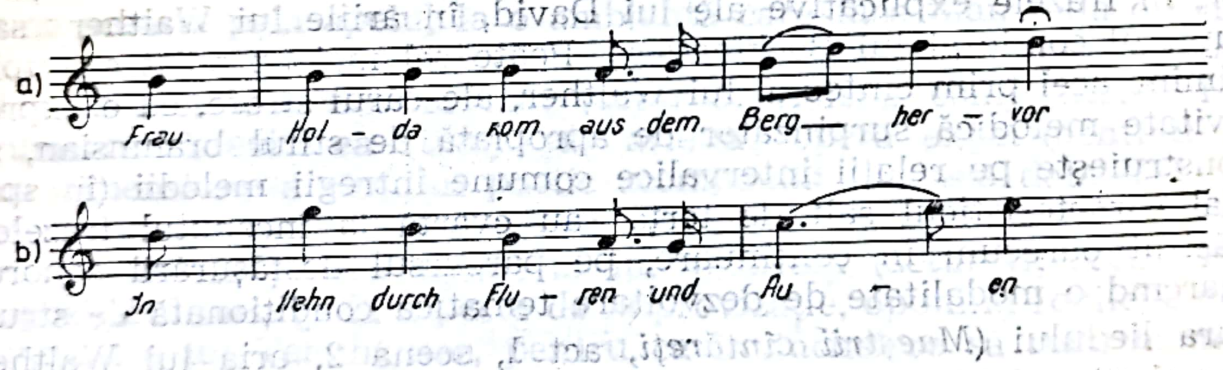
În relația lied-melodică, opera wagneriană ne mai dezvăluie un aspect, poate cel mai original ca factură stilistică. Părăsind aproape total sprijinul acompaniamentului instrumental, compozitorul aduce în centrul atenției micilor forme vocale cîntecul simplu, descins aievea din legendele Minnesängerilor. Trei asemenea momente se detașează pregnant din partiturile sale — „Cîntecul păstorului" din *Tannhäuser*, „Cîntecul lui Lohengrin" din opera cu același nume și „Cîntecul marinarului" din *Tristan și Isolda*. În toate aceste trei cazuri, Wagner apare ca un autentic cunoscător al resurselor liedului — ca sugestie melodică și poetică, miniaturală. Nu numai

Scanned with OKEN Scanner

prin aspectul exterior al formulei alese, prin cel al purității poetice, ci prin însăși factura muzicală aparent simplă, dar de fapt de o excepțională subtilitate a formei microstructurilor.

„Cîntecul păstorului" (actul I, scena 3, pag. 53) este conceput ca o miniaturală temă cu variațiuni. Sînt variațiuni asupra celor două elemente motivice prezente în prima frază melodică, *a* și *b*, ordonate după o succesiune a trei strofe, realizînd, în mod vizibil, forma de *Bar*, pe care compozitorul o preia din practica vechilor maeștri ai cîntecului german. Iată schema acestui moment:

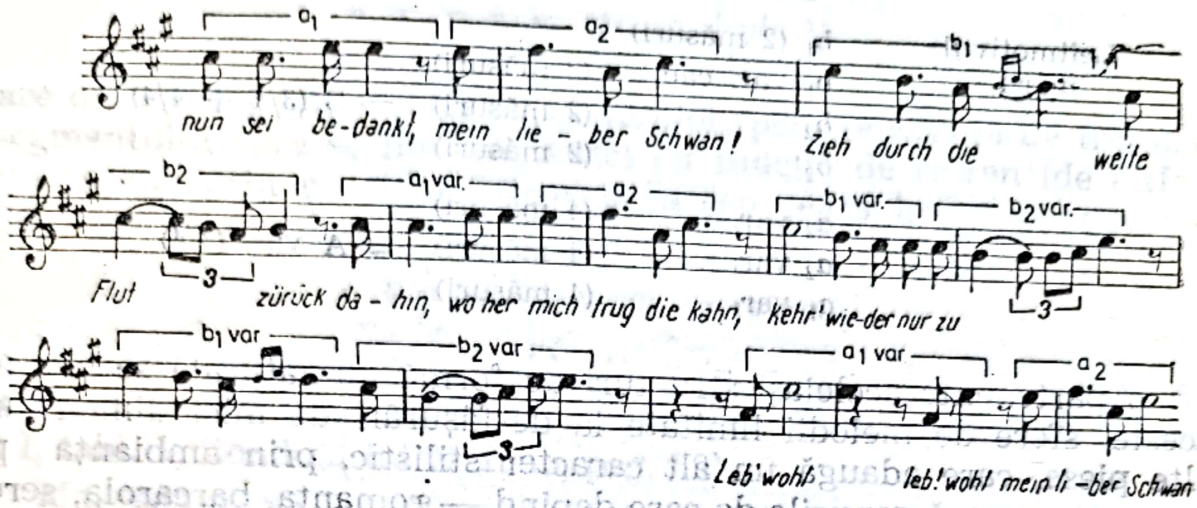
a (2 măsuri) = strofa I
b (2 măsuri)
b var. (2 + 2 măsuri)
a var. 1 (3 măsuri) = strofa II
a var. 2 (3 măsuri)
b (2 măsuri)
b) var. cadențe (3 măsuri)
a var. 3 (3 măsuri) = strofa III
b var. cadențe (2 măsuri)



Nu mai puțin interesant pentru profilul melodic este „Cîntecul lui Lohengrin" (actul I, scena 2, pag. 55—56), în care compozitorul, tot pe principiul maximei economii în utilizarea materialului motivic, schițează structura unui lied strofic bipartit, fiecare motiv component fiind la rîndul său purtătorul unor mici schimbări variaționale necesare pentru a conferi discursului o aparență de flux improvizatoric. Schema formei reflectă cu claritate aceste înlănțuiri melodice:

$a_1 + a_2$ = strofa I
$b_1 + b_2$

a_1 var. + a_2
b_1 var. + b_2 var. = strofa II
a_1 var. + a_2 = coda



În primele măsuri ale operei *Tristan și Isolda*, după încheierea *Preludiului*, Wagner renunță la orchestră pentru cîteva momente, necesare probabil unei firești spațieri dramatice, lăsînd vocii solo dificila misiune de a deschide evenimentul scenic inițial. În depănarea ulterioară a melosului neîntrerupt de cadențe rezolvatoare ale relațiilor armonice, acest scurt popas — „Cîntecul marinarului" — apare ca o imagine aparte. Este, de asemenea, interesant de subliniat că Wagner, folosind tot procedeul de detaliere motivică și travaliu variațional asupra celulelor melodice, creează în acest cîntec o subtilă transformare a unuia dintre leitmotivele importante ale operei — leitmotivul mării. Prezentat inițial într-o formă eliptică, el capătă, de-a lungul cîntecului, profilul caracteristic pentru întreaga desfășurare ulterioară, pe parcursul actului întîi (scenele 1, 2, 3, 4, 5). Ca formă arhitectonică, acest moment solistic este, în ordinea celor selectate în observarea noastră asupra creației wagneriene, singurul care prezintă o schiță a liedului tripartit. Structura acestui cîntec este atît de supusă versului (mai bine zis ritmicii cuvîntului), încît forma se subordonează firesc prozodiei, determinînd o necesitate a intervenției orchestrei după încheierea lui ce reprezentase acumularea tensiunii. Liedul se conturează într-o simetrie perfectă a declamației, autentică profilare a melodicii pe caracteristicile genului, la fel de pură în expresie și formulare ca și cele mai măiestrite pagini ale maeștrilor romantici contemporani lui

Wagner. Iată schema formei și materialul muzical al acestui moment (act I, scena 1, pag. 9):

	a_1 (2 măsuri)		= A (3/4)
	a_2 (2 măsuri)		
Leitmotivul	b_1 (2 măsuri)		
mării	b_1 var. cad.	(2 măsuri)	
	b_2	(2 măsuri)	= B (3/4 + 4/4)
	b_2	(2 măsuri)	
	a_2 var.	(4 măsuri)	
	a_2 var.	(4 măsuri)	= A var. (3/4)
	a_1 var.	(4 măsuri)	

Apartenente aceleiași structuri de formă miniaturală se alătură acestei sfere de melodii limitate la desfășurări de mici dimensiuni alte piese, care adaugă un alt caracter stilistic, prin ambianța pe care o sugerează genurile de care depind — romanța, barcarola, serenada. Ele se desfășoară după principii de simetrie adoptate de compozitori în moduri asemănătoare, cu profil expresiv deosebit de divers, în funcție de ipostazele lirice sau dramatice în care sînt prezentate. Fără a se simți necesitatea unei analizări detaliate a unor asemenea momente — structural asemănătoare —, trebuie arătat că ele reprezintă tipuri ce aparțin momentelor „de caracter" cu trăsături determinate de practica romantică. Nu este însă cazul acesta și în privința rondoului, care ne rezervă cîteva surprinzătoare aspecte de firească contopire cu cerințele discursului muzical în operă. O explicație posibilă a apelării la această formă este aceea a situării, în cadrul unui moment mai mare de ansamblu — în finaluri de act —, a unei tematici principale care să alterneze cu elemente episodice, oferind prin reluările ei un punct de sprijin ce ar putea să caracterizeze scena din punct de vedere al succesiunilor sonore. La aceasta se adaugă și prezența formei de rondo provenind din suita de formule ale cîntecelor și dansurilor populare preluate în operă, pentru funcționalitatea lor expresivă în fixarea unei ambianțe specifice. În fine, structura rondoului este cea mai potrivită pentru ca, cu ajutorul unei idei melodice pregnante, să se obțină o ascensiune a dinamicii discursului tocmai în cadrul definit de limitele formelor închise ale numerelor. Este aspectul dezvăluit de prezența acestei forme în scene a căror spectaculozitate trebuie să caracterizeze trăsăturile unui personaj prin concentrarea muzicală a expresiei sonore în cîteva secvențe. Rondoul lui Mefisto din opera *Faust* de Gounod este, în acest sens, construit ținînd seama nu de obligațiile periodici-

tăţii motivice în sine, ci de fluenţa desfăşurării în care o anumită secvenţă să se impună ca idee melodică principală. Pentru aceasta, alături de strofele I şi II :

$$a_1 + a_2 + a_2\ var. = \text{strofa I}$$
$$b_1 + b_2 + b_2\ var. = \text{strofa II}$$

apare o insistenţă pe finalul succesiunilor, prin repetarea de trei ori a segmentului care se impune astfel cu funcţie de refren (de altfel toată forma, prin repetare integrală, accentuează impresia rondoului) :

$$c + c\ var. + c\ var. = \text{refren}$$

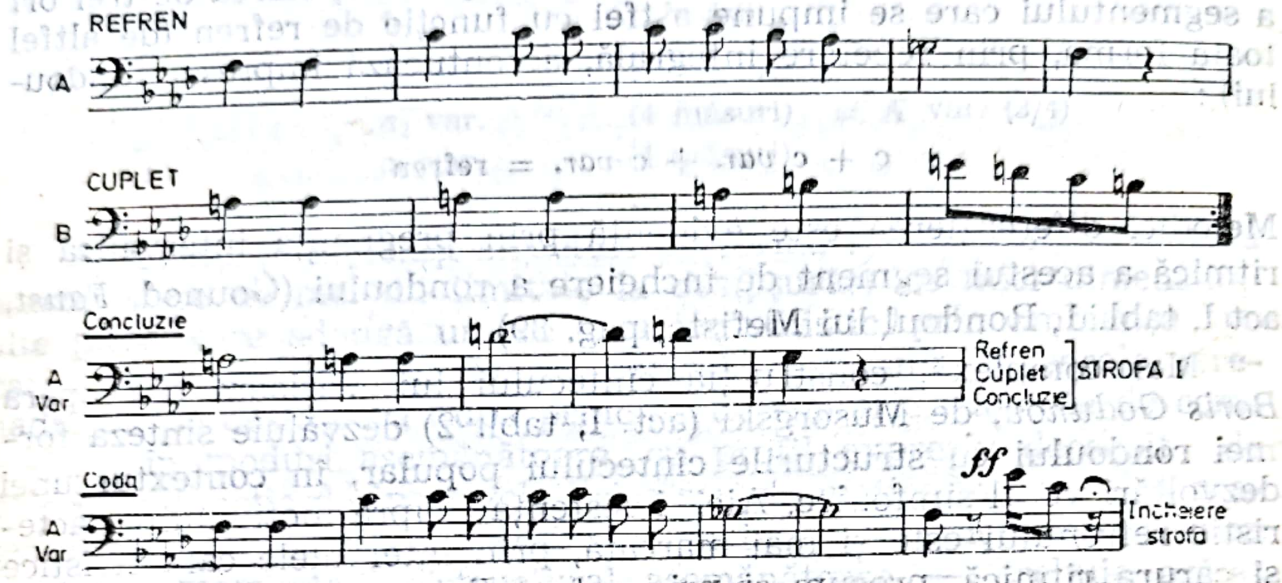
Melodic, diferenţierea este evidentă prin pregnanţa intervalică şi ritmică a acestui segment de încheiere a rondoului (Gounod. *Faust*, act I, tabl. 1, Rondoul lui Mefisto, pag. 89).

Mai complexă, construcţia cîntecului lui Varlaam din opera *Boris Godunov*, de Musorgski (act. I, tabl. 2) dezvăluie sinteza formei rondoului cu structurile cîntecului popular, în contextul unei dezvoltări vocal-simfonice. Aici, insistenţa asupra motivului caracteristic refrenului este şi mai marcată, prin intervalele caracteristice şi carura ritmică, precum şi prin ostentativa revenire după fiecare cuplet, atît în sfera sonoră a orchestrei, cît şi în cea a melodiei vocale. În plus, compozitorul desfăşoară cele patru strofe ale cîntecului cu unele mici diferenţieri variaţionale — între prima strofă şi următoarele trei, mai ample —, readucînd refrenul şi în materialul codei finale. Astfel amplificată, forma de rondo izbuteşte perfect să contureze individualitatea expresivă a unui moment episodic prin care Musorgski realizează o prezenţă temperamentală specifică psihologiei reprezentantului unei colectivităţi (se pare, de altfel, că această temă are ca punct de plecare un autentic cîntec popular rus selectat anume de compozitor pentru acest moment). Iată schema acestui mare solo, a cărui forţă melodică se detaşează în arhitectonica fluentă a operei prin delimitarea sa muzicală, apropiată de un număr închis solistic :

(4 măsuri introducere)
Refren (5 măsuri)
(3 măsuri intermezzo) = strofa I
Cuplet (8 măsuri)
Concluzie (refren var.)
Incheiere de strofă

(4 măsuri introducere)
Refren (5+5 măsuri)
Cuplet (5+4 măsuri) = strofele II, III, IV
Concluzie (3½ = măsuri)
Încheiere strofă (3½ = măsuri)

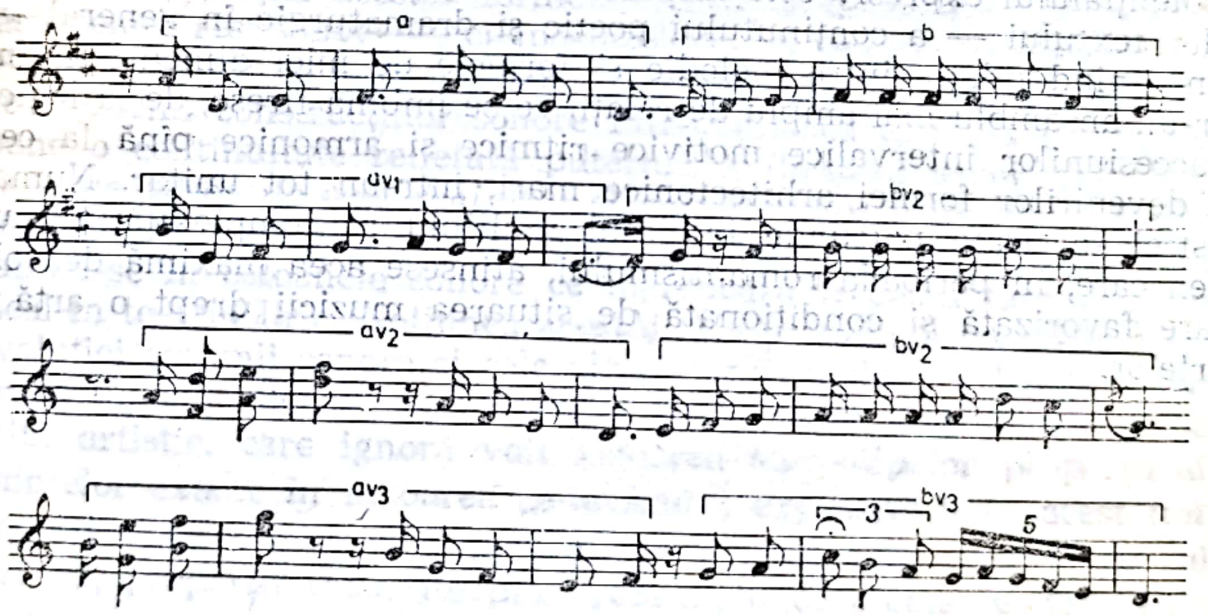
Coda (Refren var. 6 măsuri)



În momente integrate cu totul mersului dramaturgic al unui tablou, plasarea pe prim plan a unei melodii caracteristice poate de asemenea asigura — cu toată amploarea desfășurării — fluența muzicală, prin coeziunea formei, determinată de periodicitatea revenirii ei, cu rezultate deosebit de expresive. Într-o modalitate ce nu exclude aluzia la structura rondoului, Verdi gîndește scena 8 din actul II al operei *Rigoletto*, în care scurtul motiv al bufonului, eficient conturat prin ritmică și succesiunea intervalică, se alternează pe o acumulare tensionată a dramei cu episoadele rezultate din remarcile solistului sau dialogului său cu ansamblul coral. Fără ca în asemenea cazuri să se urmărească neapărat o formă precisă, înclinăm a interpreta acest moment ca o secvență construită ținînd seama de echilibrata periodicitate a rondoului. Refrenul — fraza lui Rigoletto — justifică această impresie tocmai prin configurația sa melodică pregnantă.

Tot în scopul de a insista asupra unui aspect ce trebuie să definească o situație — sau un personaj —, compozitorii melodramelor romantice introduc factura rondoului în arii, părăsind alternarea

ternară a liedului sau bivalența tematică a introducerii lente urmate de allegro. Este vizibil acest mod de construcție melodică în cazul cunoscutei *Habanere* din actul I al operei *Carmen* de Bizet. Compozitorul repetă aproape obsesiv elementul tematic inițial al Habanerei (ne referim la marea strofă solistică, urmată separat de strofa II cu cor), conferindu-i caracteristicile unui microrefren motivic prin modul în care se supune tratării dezvoltătoare bazate pe succesiunea de fraze cu minime variațiuni în interiorul lor. Rezultatul — o impresie de ansamblu unitară — este astfel dublat de complexitatea nuanțată a melodiciei în permanentă schimbare interioară, ceea ce mărește efectul de autenticitate a spiritului popular în descrierea muzicală a personajului. Spiritul variațional nu operează doar în ceea ce privește celula considerată refren (*a*, *a* var.1, *a* var.2, *a* var.3), ci și în desfășurarea cupletului (ale cărui aparențe în șirul de variațiuni — *b*, *b* var.1, *b* var.2, *b* var.3 — înlocuiesc necesitatea schimbării motivice după fiecare reluare a micii teme principale):



Dacă ținem seama că în interiorul strofei această structură este plauzibil de interpretat astfel, mai trebuie adăugat că replicile melodice ale solistei acompaniate de cor împlinesc tot funcția de refren în arhitectonica de ansamblu a ariei, oferind o complexitate de formă deosebit de interesantă, mai ales în condițiile unui aspect exterior extrem de accesibil prin cursivitatea melodică.

Dependența melodiei de formele mici, de principiile logice ale procedeelor conexiunilor motivice sau tematice condiționate de logica directoare a expresivității dramaturgice, este una dintre cele mai diverse și captivante trăsături ale legăturii specifice a operei cu teatrul. Manifestarea libertății creatorului în limitele aparent restrînse ale numerelor închise este astfel o ipostază demonstrabilă, așa cum părăsirea schemelor tradiționale ale succesiunii acestor numere în favoarea unui flux muzical neîntrerupt nu presupune ruperea logicii interne a secvențelor. Aceste forme determină, indiferent de stadiul de evoluție al operei romantice, o anumită ordine a importanței tematice, care se dovedește vitală pentru arhitectonica de ansamblu, pentru concepția unitară a desfășurărilor. Modul în care sînt abordate ne indică o personalizare a stilisticii fiecărui compozitor în determinarea specificității ierarhiei melodice în operă, ferindu-i de haosul unor succesiuni nesemnificative (care, în operele amintite nici nu poate fi luat în discuție, căci ar fi însemnat implicit negarea conținutului artistic superior al creațiilor). Nu trebuie de asemenea ignorat faptul că, dincolo de analiza formei și de privirea atentă asupra fiecărei configurații stilistice a melodiei, interpretarea potențialului expresiv este întotdeauna dependentă de înțelesul ideilor textului — a conținutului poetic și dramaturgic în general —, angrenînd relația între melodie și formele de mici dimensiuni într-un ansamblu mai amplu de relații ce se îmbină firesc, de la logica succesiunilor intervalice motivice ritmice și armonice pînă la cea a devenirilor formei arhitectonice mari, într-un tot unitar. Numai astfel se poate pătrunde înțelesul multiplu al complexității unui gen care, în perioada romantismului, atinsese acea maximă dezvoltare favorizată și condiționată de situarea muzicii drept o artă a artelor.

Melodica—Echilibrul culminațiilor

Oricît ar părea de neobișnuit pentru o sferă de probleme care urmărește manifestarea stilistică în cadrul domeniului melodiei, mai puțin extins pe suprafețe întinse, se poate constata că nu numai microstructurile formei muzicale prezintă importanță pentru cercetarea unor configurații caracteristice. O atenție aparte este solicitată de alcătuirea formelor ample, care nu pot ignora în arhitectonica lor specificitatea succesiunilor melodice. Nu intenționăm să urmărim logica construcției acestor forme — ceea ce depășește sfera cercetării temei respective —, ci ipostazele ei în lumina existenței unei „supra-melodii" datorate punctelor de maximă culminare, care asigură pilonii construcțiilor sonore într-o muzică al cărei stil presupune o continuitate reliefată puternic a fluxului sonor. Mai bine zis, este vorba de acel *echilibru al culminațiilor* care, în ansamblul desfășurării, reflectă logica alternării de tensiuni și relaxări, constituindu-se în coloanele sonore ce marchează trecerea timpului muzical în teatrul liric. Noțiunea acestui „timp" îmbină complex datele evoluției acțiunii sonore și cele ale acțiunii ideilor, în limitele unor proporții dependente de o logică cuprinzătoare a alcătuirii limbajului artistic, care ignoră voit rigoarea stereotipelor proporții ale științelor exacte în favoarea „adevărului expresiv" *. În acest *timp expresiv*, melodia rezolvă, prin modul în care este marcată de culminații, proporții rezultate din prezența unor elemente de măsură particulare, proprii unei concepții, unui șir de lucrări (sau chiar a unei lucrări), unui anume profil stilistic în ultimă instanță. Și, tocmai în acest sens, remarcăm condițiile de a observa existența posibilă a unei supra-melodii care se alcătuiește din sunetele esențiale ale unei întregi secvențe, dînd porțiunii respective de timp o firească cursivitate, datorată de fapt ansamblului de acumulări ale

* Vezi P. Bentoiu, Bibl. 8, p. 69—71.

energiei expresive sonore. Nu se poate, firește, presupune existența ei în afara unei complexități de elemente ce i se subordonează — aparținînd motivicii, melodiilor componente, pulsului ritmic, periodicității armonice etc. Pe de altă parte, deși nu este doar rezultatul unei artificiale observări analitice, această supra-melodie nu poate exista de sine stătătoare, ca schemă melodică a unei perioade muzicale mai mari, fiind integrată contextului. Aceasta în primul rînd deoarece, izolată, fără întreg bagajul expresiv ce o însoțește, ea ar apare naivă, simplisită chiar, prin elementele reduse la esență, din care este alcătuită. Esențială și dependentă, rezultat al aplicării intuitive a unor legități, melodia echilibrului culminațiilor poate fi considerată drept unul dintre parametrii specifici oricărei arte cinetice, și în primul rînd muzicii. Cu un caracter mai special, ea apare profilată în sinteza teatrului muzical în genere. În ansamblul epocii, opera romantică — indiferent de diversitatea ipostazelor —, caracterizată ca un teatru al ideilor, sentimentelor și trăirilor emoționale proprii perioadei respective, este un teren deosebit de fertil pentru forme particularizate stilistic ale acestei supra-melodii, de la o creație la alta.

Pentru Rossini, acest maestru al viziunilor rapide, echilibrul culminațiilor este un real sprijin în desfășurarea ideilor melodice, în etajarea nivelurilor corespunzătoare arhitectonicii secvențelor. Spiritul „allegro" al compozitorului, care supune acțiunea unei neîncetate derulări cursive a înlănțuirilor, își asigură astfel coerența în eficiența sonoră a periodicității accentelor culminative din marile fraze, care domină întregul nu numai în anumite scene, ci chiar pe porțiuni mai largi de timp, corespunzînd unor tablouri sau unor pagini orchestrale. Regăsim la Rossini — care nu este desigur singurul — manifestarea unei capacități de concepție arhitectonică ce demonstrează indisolubilele filiațiuni ale operei — în cel de al III-lea secol de existență — cu gîndirea caracteristică simfonismului. Dacă la Wagner, cum vom putea vedea, ideea simfonismului este reprezentată mai complet, aparținînd unui principiu de creație, la Rossini ea este doar rezultatul amplasării secvențelor într-o ordine care să ofere coerența viziunii de ansamblu. Această modalitate de punctare a culminațiilor este marcată de consecvența compozitorului în claritatea definirii fiecărei secvențe — fie că este cazul unor momente orchestrale, fie că privim o scenă din cuprinsul operei —, conferind desfășurării acea fluență tipic rossiniană. Un exemplu de asemenea construcție — fragmentul simfonic „Temporale" care desparte cele două tablouri ale actului a II-lea din opera *Bărbierul din Sevilla*. Primele 34 de măsuri sînt conduse treptat spre o sin-

gură culminație — aceea a motivului reluat în registrul înalt după un prealabil enunț complet în registrul mediu. Procedeul rămîne în continuare la baza desfășurării muzicale, dar mai strîns ca periodicitate, deci cu elemente motivice mai numeroase, în care fiecare idee este condusă spre un accent maxim al ei (următoarele 68 de măsuri):

— primul motiv, accent după 16 măsuri;
— al doilea motiv, accent după 4 din cele 10 măsuri ale sale;
— al treilea motiv, accent în prima și a patra din cele 8 măsuri ale sale;
— al patrulea motiv, accent după 4 măsuri;
— al cincilea motiv, în prima măsură din cele 4 constitutive, accent suprapus celui din motivul al patrulea;
— al șaselea motiv accent după 7 măsuri, repetat după 14 măsuri din cele 16 ale sale.

Încheierea secvenței mediane se face printr-o alunecare melodico-armonică ce conduce spre reluarea secvenței inițiale, urmată de o scurtă coda (reluarea este presourtată, păstrînd nivelul primei culminații de registru), cuprinzînd în total 27 de măsuri.

Este lesne de observat cît de echilibrat se plasează aceste accente melodice prin care forma mare a momentului capătă o culminație principală (rezultat al acumulării de accente prin scurtarea periodicității numărului de măsuri) în centrul desfășurării muzicale. Acestui principiu i se datorează, după cum arătam, particularitatea fluxului sonor ce are ca scop realizarea formei ample bazate pe structuri melodice. Urmărind nivelurile maxime ale culminațiilor, se poate, de asemenea, observa că aceste puncte sînt unite printr-o linie melodică schematică al cărei desen arcuit este evident — cu tot mozaicul figurațiilor și pasajelor din care sînt construite motivele.

Lirismul, înclinația spre meditație romantică sînt semne distinctive pentru expresia muzicii lui Donizetti. Dar, pe de altă parte, modul de lucru al compozitorului — aici elaborarea amintește de „vitezele" rossiniene, fără a avea o susținere a suflului la fel de unitară — și limitarea la numerele izolate, asamblate în desfășurarea acțiunii, conformă practicii tradiționale, atrag consecințe pe planul dimensiunilor restrînse ale liniilor melodice. Totuși, nu am putea spune că Donizetti omite logica construcției bazate pe arcuiri ce se leagă prin succesiunea culminațiilor, echilibru ce poate fi sesizat cu limpezime înlăuntrul numerelor, cu trăsături mai accentuat melopeice, fără momente prea puternic marcate. Aceasta și explică de altfel amplitudinea mai redusă a dimensiunilor „zborului" melo-

diei, înclinația spre desenul filigranat. Ponderea accentelor cade — cum este cazul în duetul Lucia-Edgardo din actul I al operei *Lucia di Lammermoor* — pe finalurile de perioade, înlesnind repetarea lor în întregime. Iată schema periodicității accentelor în prima formulare melodică a perioadei de bază a duetului (pag. 25) :

fraza I — culminație pe măsura 7
fraza III — culminație pe măsurile 23—24
fraza IV — culminație pe măsurile 31—32 (repetate în măs. 35—36), apoi pe măsurile 39—40 și 41—42.

Tocmai pornind de la fondul intensiv liric, dar de o maximă potențare a belcantoului — implicit a valențelor melodice —, Bellini are în desfășurările largi sprijinul necesar menținerii curbelor melodice în cadrul unei forme mai mari. Nu suprapunerea accentelor discursului pe simetria accentelor măsurii, ci libertatea melopeică a aparentei curgeri improvizate face din supra-melodia culminațiilor belliniene veritabile linii de forță, desenul expresiv dominînd prin amplitudinea sa caracteristică. Mai greu sesizabilă analitic — deși audiția indică cert prezența ei —, stilistica melodicii lui Bellini constă în excepționala lărgire a timpului muzical melodic, a timpului expresiv deci, lărgire sprijinită pe principiul culminațiilor. Profilul rezultat în mersul sonor, ca și atitudinea consecventă a compozitorului în această direcție surprind prin noutatea facturii la romanticii italieni. Nu presupunem existența unui sistem, ci mai degrabă a unei atitudini determinate nu numai de sensibilitatea creatorului, dar și de ambianța epocii. Este punctul cel mai original și mai sesizant al gîndirii belliniene. „Slaba" mînuire a limbajului armonic, aparenta lipsă de fantezie în orchestrație, deseori amintite ca defecte ale artei belliniene, sînt neîndoios rezultatul unei greșite înțelegeri a specificului muzicii sale. În paranteză se cuvine amintit că orice „încercare" de corijare a partiturilor maestrului italian — pentru armonie sau orchestrație — a fost sortită eșecului, deformînd vizibil esența și stilul lui Bellini *. S-ar putea spune că acestui compozitor îi este oarecum mai greu să creeze tensiuni ritmice (deși excepții există și în această direcție, chiar dacă este vorba de porțiuni mici din cadrul melodramelor sale), dar forța cu care sînt legate intervalele într-o unitate de timp de sine stătătoare contrabalansează aceste lipsuri — sau acest specific rezultat din însuși temperamentul muzicianului —, devenind în final o trăsătură stilistică proprie compozitorului. Pe această progresie treptată spre culminație, după

* Vezi R. Dumesnil, Bibl. 29, p. 83.

care atingerea ei este momentul de păstrare a altitudinii melodice, se sprijină fraza în cursivitatea ei tipică belcantoului bellinian, de esenţă lirică, vădit înrudit cu trăsăturile definitorii ale muzicii populare. Este şi cazul ariei Aminei din *Sonnambula* *, pe care o semnalăm ca un exemplu tipic al melodismului compozitorului (act IV, pag. 161).

Am arătat şi cu alte prilejuri cît de interesant este prin complexitatea sa momentul apariţiei personalităţii lui Verdi, al cărui limbaj muzical se edifică asimilînd trăsăturile diverse ale stilului predecesorilor săi, într-un aliaj de marcată originalitate. Liric, dar capabil de mari tensiuni dramatice, vivace, dar şi sensibil clipelor de meditaţie, acest geniu al teatrului muzical rezumă evoluţia operei de pînă la el, experienţele anterioare, într-o sinteză care a ajuns treptat la o concepţie concisă şi clar definită stilistic. Parcurgînd partiturile sale, nu este dificil de intuit prezenţa acestui echilibru al culminaţiilor, cheie a arhitectonicii momentelor importante ale lucrărilor sale de maturitate. Actul I din *Rigoletto*, finalul operei *Trubadurul*, ansamblurile din opera *Traviata* sînt tot atîtea secvenţe edificatoare, în care carura ritmică şi cea melodică se îmbină pe piloni sonori culminativi, în nuanţe puternice, sau dimpotrivă, minime. Asemenea secvenţe nu reprezintă totuşi nivelul maxim de concentrare de care este capabil compozitorul. O demonstrează operele ultimei sale perioade de creaţie, în care devine şi mai evidentă preocuparea pentru arhitectonică, probabil în concordanţă cu maturitatea gîndirii simfonice. Aici Verdi depăşeşte chiar parametrii determinanţi pentru logica construcţiei muzicale din opere ce-l reprezentau deja pe deplin, imaginînd scene „monolit" al căror puls melodic de ansamblu este determinat în primul rînd de observarea atentă a valorilor timpului expresiv teatral şi muzical. Majoritatea tablourilor operei *Aida* evidenţiază, în acest sens, monumentalitatea construcţiei, judicioasa repartizare a culminaţiilor ca puncte de referinţă ale arcuirilor melodice. Reţinem, dintre cele mai semnificative secvenţe, trei momente, prezentînd variat această ipostază a marilor forme legate de concepţia melodicii. În duetul Aida-Amneris, opoziţia celor două personaje, pe plan dramatic, sugerează un mers tensionat unic, confruntarea avînd acelaşi subiect — dragostea pentru Radames. Fiind o scenă amplă, în care timpul expresiv solicită înlănţuiri continue, culminaţiile urmează, şi determină chiar, sensul mersului melodic, ascendent sau descendent, adăugînd astfel la simetriile arhitectonice ale accentelor ce le marchează şi o orientare

* Vezi L. Solovţova, Bibl. 75, p. 122—123.

Scanned with OKEN Scanner

a fluxului sonor ce dă mai multă maleabilitate formei, în desfășurare. Nu mai avem de-a face, ca la Rossini spre pildă, cu un mozaic motivic, ci cu o devenire a declamației muzicale care urmează îndeaproape nuanțele textului, fără a nega logica frazării melodice. Astfel selectate, iată cum se prezintă „diagrama" acestor culminații (pe un spațiu muzical cuprinzînd 193 de măsuri — act II, pag. 75—78):

Culminația 1 (descendentă, măsura 16, Aida)
Culminația 2 (desc. măs. 48, Aida)
Culminația 3 (desc. măs. 66, Amneris)
Culminația 4 (ascendentă, măs. 70, Aida)
Culminația 5 (asc. măs. 92—93, Amneris; desc., măs. 93—96, Aida)
Culminația 6 (atac notă înaltă fără pregătire, măs. 114, Aida)
Culminația 7 (asc., măs. 125, desc., măs. 126, Aida)
Culminația 8 (ostinato, măs. 131—133, Amneris)
Culminația 9 (asc., măs. 147—149 și 152—153, Amneris)
Culminația 10 (culminația maximă, asc., măs. 164—168, desc. măs. 168—169, Aida).

Notele maxime ale culminațiilor *(mi, la, mi bemol, si bemol, la, la bemol, fa, la bemol, do becar)* se coordonează într-o linie a supramelodiei cu sens ascendent marcant în punctul maxim de intensitate dramatică.

Problemele complexe ale planurilor sonore sînt deosebit de interesante în rezolvarea unor culminații paralele, oglindind specificul dramatic al secvenței. În cazul primului tablou al actului IV din opera *Aida* (pag. 212—219) nu mai urmărim desfășurarea unei scene în care participanții dialoghează, ci mersul paralel a două prezențe deosebite — Amneris și procesiunea preoților — după pronunțarea sentinței asupra lui Radames. Astfel, fiecare prezență, pentru a-și urma firul evoluției sonore, este condusă spre culminații individuale care, bineînțeles, se completează, nu se contrazic, în ansamblul scenei, din punct de vedere muzical. Dramaturgic, prin forța acestor accente culminative, prin ecoul lor în timpul expresiv, forma scenei rămîne deschisă, asemenea unei secvențe cinematografice în care luminozitatea, scăzînd, estompează fără punct final o suită de imagini. Acest paralelism al culminațiilor este realizat de compozitor prin adăugarea întîrziată a celui de al doilea element melodic (preoții), lăsînd să se impună mai întîi prima personalitate (Amneris). Ecourile procesiunii păstrează însă planul sonor al celui de al doilea element, stabilindu-se în timp o simetrie echilibrată. Se poate urmări astfel o schemă de „regie muzicală" (partitura cuprinde 115 măsuri pentru această secvență):

Amneris	Corul preoților
Culminația 1 (asc.-desc., măs. 19—20)	
Culminația 2 (desc. măs. 23)	
Culminația 3 (asc.-desc., măs. 41—42)	
Culminația 4 (notă ținută, măs. 47—48)	*Culminația 1* (desc., măs. 45—46...)
Culminația 5 (notă ținută, măs. 51—52)	
Culminația 6 (asc.-desc., măs. 67—68)	*Culminația 2* (asc., măs. 66—67)
Culminația 7 (asc.-desc., măs. 84—85)	*Culminația 3* (asc., măs. 83—84)
Culminația 8 (asc.-desc., măs. 101—102)	*Culminația 4* (asc., măs. 100—101)
	Accente orchestră I, măs. 107 II, măs. 109 III, măs. 111 IV, măs. 115

Notele maxime ale acestor culminații nu se suprapun, subliniind și pe acest plan bivalența mersului în construcția arhiteconică, deoarece compozitorul, prin neîntrerupta creștere a tensiunii, se vede limpede că a urmărit acumulări de naturi diferite (Amneris are pentru frazele ei următoarele note culminative: *re, mi, fa becar, mi, fa diez, sol, sol diez*; Corul preoților: *fa, do becar, re bemol, re becar*; ecourile accentelor în orchestră: *sol, la diez*.

Diferențierea accentelor culminative poate, de asemenea, să sugereze muzical o situare polifonică a planurilor melodice (argumentată dramaturgic) prin suprapunerea unor proporții sonore variate ca amplasament. Finalul operei este în întregime astfel construit, marcînd dualitatea asamblărilor melodice care îi reprezintă pe eroi (pe de o parte cuplul Aida-Radames, pe de altă parte, Amneris). Deși rezultatul artistic este unitar, aceste diferențieri apar evidente, mai ales pentru elementele conclusive ale expunerii tematice (care de fapt individualizează cele două planuri prin diferita plasare a culminărilor), demonstrînd soliditatea logicii dezvoltărilor sonore specifice cerințelor genului.

Drumul creator al lui Verdi continuă să dezvăluie alte aspecte în aceste opere finale. În *Otello* gradările sonore ale construcției simfonice ating noi orizonturi stilistice, în viziuni asamblate cu o excepțională forță de tensionare. În *Falstaff*, această unică și atît de surprinzătoare concluzie a teatrului verdian, ascensiunea spre alte mijloace de limbaj este, de asemenea, marcantă. Preluînd anumite trăsături ale rapidității declamației recitativice rossiniene, potențate de numeroasele experiențe personale în domeniul desfășurării sonore, accentuînd conceptul tratării polifonice, Verdi nu renunță, ci, dimpotrivă, îmbogățește largile respirații ale frazelor. Doar că acum, considerînd vocea drept purtătoarea unor trăsături psiholo-

gice puternic individualizate, compozitorul solicită — într-o altă manieră decît Wagner, dar îngăduind observatorului să compare la nivel de egalitate a maturității de exprimare rezultatele artistice ale celor doi maeștri — orchestrei un plus de contribuție efectivă la derularea acțiunii muzicale. Ansamblul simfonic are astfel misiunea susținerii întregului echilibru al construcției, devenind în permanență purtătorul materialului motivic (și domeniul predilect al efectuării travaliului dezvoltător). Nu trebuie considerat, bineînțeles, că ne aflăm în fața opțiunii pentru un anumit sistem de organizare, care ar fi sacrificat firescul în favoarea unei maniere schematice ce ar mima complexitatea simfonismului adaptat la operă. Creatorul lui *Falstaff* nu renunță la nimic din ceea ce este specific temperamental și stilistic pentru modalitățile sale de exprimare, respectă valoarea alternării momentelor de relaxare cu altele în care totul se concentrează, se dinamizează. Dar observăm din ce în ce cum se acordă importanță unor întinse suprafețe sonore, organizate după simetria pulsului supra-melodiei culminațiilor, legînd frazele și replicile cu o logică evidentă. Verva care transpare în desfășurarea acestor suprafețe, firescul relațiilor ideilor, situațiilor, sînt însă rezultatul dublării acestei largi respirații melodice cu o țesătură ritmică de continuă variație și un echilibru perfect al schemei tempourilor. Ascensiunea măiestriei verdiene, pe parcursul mai multor decenii, reflectă cu mare forță de ilustrare cele mai valoroase cuceriri stilistice ale operei romantice italiene, demonstrînd capacitatea ei de a atinge nivelurile superioare de concepție, care, la sfîrșitul secolului, devin caracteristice tuturor ipostazelor creației componistice, indiferent de genurile abordate. De la melodrama vocală la teatrul muzical vocal-simfonic, acest drum își găsește argumentele progresului în abordarea din ce în ce mai complexă a formelor îmbinate cu viziunea simfonismului. Adică cu acea amplitudine melodică a echilibrului arhitectonicii culminațiilor.

Spre deosebire de această traiectorie a limbajului muzical, vocal acompaniat spre cel vocal simfonic, observabilă în școala italiană romantică, sfera expresivă a operei germane aparține de la început, cu prioritate, desfășurărilor simfonice de ansamblu. Această trăsătură presupune inițial o altă manifestare a aspectelor echilibrului de culminații în formele mari sau în momentele cheie ale unor desfășurări ample. Pentru Weber, de remarcat este efectul expresiv pe care îl obține prin șocul sonor al unei culminații maxime înaintea perioadei finale de concluzionare a unui moment important. Spre pildă în uverturile sale, ultimele secvențe își primesc energia dintr-o asemenea ascensiune sonoră (efectul pare a fi de „revelație"

expresivă a simbolului ideii dramatice care determină deznodămîntul victorios al forțelor pozitive din conflictul ce va fi povestit de-a lungul operei) care dă astfel o altă importanță simfonică așa-numitei Coda, precumpănitor melodică. În Uvertura operei *Freischütz*, culminația dinaintea finalului este și punctul de echilibru al întregii secvențe, plasat cu savantă cunoaștere a rostului uverturii spre sfîrșit, pentru a face necesară apoi deschiderea acțiunii actului I.

Dar forța unor asemenea culminații marchează și structura formei momentelor vocale, fie că este cazul unor expansiuni sonore ce deschid ultima secvență a ariei (cum putem vedea în finalul marelui solo al lui Kaspar, act. I, pag. 49), fie că subliniază efuziunile lirice la care s-a ajuns printr-o treptată acumulare (act II, aria Agathei, pag. 68). În toate aceste cazuri putem remarca preferința compozitorului pentru echilibrul simetric al culminațiilor, reminiscență a stilului clasic (și mai ales a concepțiilor mozartiene), în care concluzia muzicală este de obicei și firească finalizare a ideii expresive melodice. De reținut însă că Weber manifestă această apartenență și prin modul în care culminațiile sînt ordonate simultan și cu periodicitatea armonică, ceea ce, din punctul de vedere al evoluțiilor ulterioare, arată încă o limitare a gîndirii melodice independente (dincolo de particularitățile stilistice ale motivicii, unde amprenta personalității pare mai lesne de observat). Personalitatea wagneriană reprezintă, din toate punctele de vedere, o ascensiune spre libertatea romantică a limbajului, în sinteza melodic-simfonică a construcțiilor dramelor sale muzicale. Asistăm astfel la o progresivă rezolvare a problematicii complexe urmărite de compozitor, încă din primele opere importante. Constatăm treptata sinteză a unor tendințe deja formulate, cu experimentări și asimilări de sugestii diverse ale contemporaneității. La filiera Mozart-Weber se adaugă cea italiană (mai ales Bellini) și cea franceză (Berlioz, primul experimentator al unor forme simfonice construite pe unicitatea tematică a „ideii muzicale fixe"), toate aparținînd fondului artistic al primei jumătăți a secolului XIX. Dar, trebuie spus, aceste influențe — prin complexitatea sintezei, corespunzînd complexității personalității wagneriene — vor fi treptat abordate, apoi abandonate, pe măsura acumulării unor rezultate personale, mai proprii intențiilor compozitorului. În *Olandezul zburător* sau în *Tannhäuser* ar fi forțat să căutăm a discerne un mod de construcție al culminațiilor dincolo de limitele fiecărui număr închis, pe parcursul unui întreg act. Dar, pe de altă parte, în acest cadru încă restrîns, supra-melodia culminațiilor

Scanned with OKEN Scanner

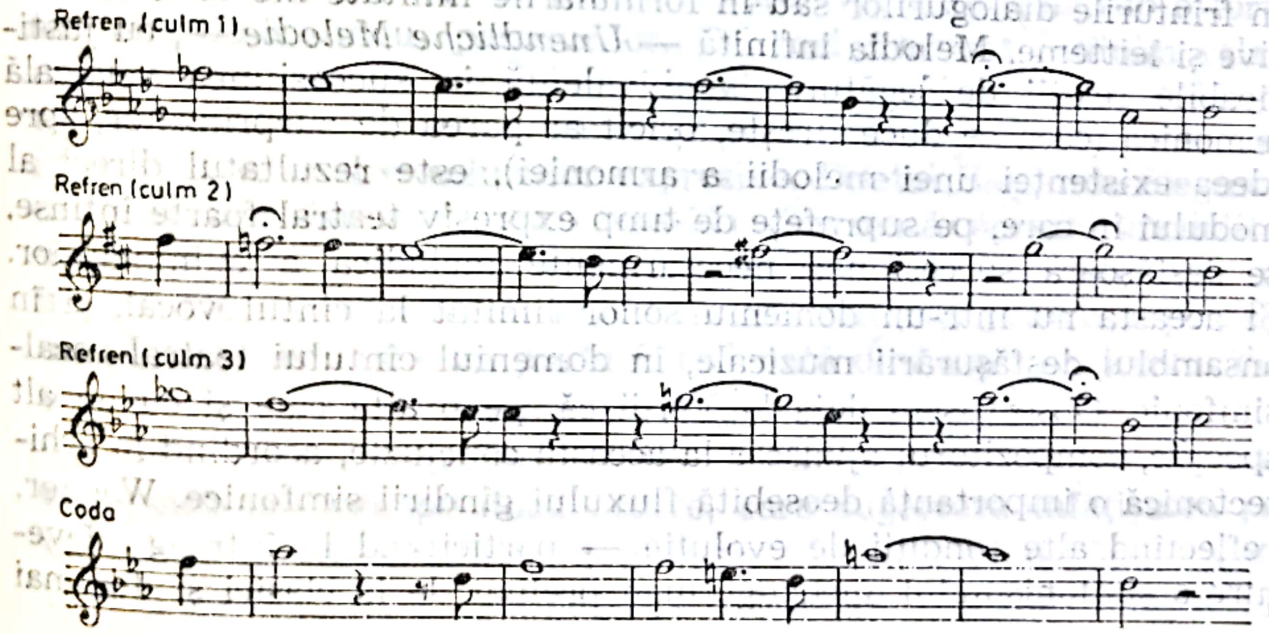
există, asemenea unui fir conducător care unește secvențele semnificative, în care personalitatea compozitorului se manifestă deja. Iată astfel cum în *Olandezul zburător* se alcătuiește marele lied al Uverturii cu două idei dramaturgice esențiale (fiecare avînd în parte un profil melodic bine determinat, cu o culminație proprie, plasată spre închiderea enunțului ei — A, B), la care se adaugă, contrastînd prin ambianța ei stilistică, o a treia idee, episodică (în maniera lui Weber ca tratare corală), și o porțiune dezvoltătoare a motivului inițial, în care ascensiunea culminațiilor este gradat pregătită, pentru suprafețe simfonice mai ample (C) *. Este primul semn important al modului în care Wagner urmărește legarea frazelor sub pulsul unei ambianțe unice cu puncte culminative care îi conferă soliditatea discursului simfonic al formei pornind de la melodie.

Elocventă este și modalitatea de edificare a marelui monolog al Olandezului (pag. 30—37), în care mersul treptat al declamației tinde spre maximele sonore într-o formă ce prefigurează complexitatea vocal-simfonică de mai tîrziu. Orchestra nu acompaniază, ci sprijină efectiv, prin contribuții proprii, ascensiunea spre punctul culminant, obținîndu-se astfel o porțiune culminativă de durată extinsă, pînă la exclamația finală a frazei. Relieful acestei secvențe, de excepțională forță expresivă, nu poate fi separat de formulările melodice ale fiecărei fraze, în care progresia intervalică supralicitează tensiunea, prin atacarea persistentă a registrului înalt. Prima ascensiune marchează încheierea primei mari perioade a monologului, rezervînd însă pentru cea de a doua ipostază încordarea maximă culminativă, care, lărgită ca desfășurare prin repetarea formulei caracteristice (la o terță ascendentă), aduce energia melodică necesară finalului întregii acțiuni a soloului.

În desfășurarea muzicală a operei *Tannhäuser*, deși majoritatea tablourilor și actelor se leagă de tradiția numerelor, Wagner „eliberează" construcția unora dintre secvențe de succesiunea mozaicată, accentuînd un flux continuu pentru construirea de forme muzicale de mare amploare. Una dintre aceste secvențe — poate cea mai caracteristică pentru evoluția dramei muzicale — este astfel gîndită încît compozitorul obține ansamblul unui mare rondo vocal-simfonic, în care fiecare secțiune este marcată de culminații melodice caracteristice. Din parcurgerea acestui moment (duetul Venus-Tannhäuser) desprindem nu numai periodicitatea cu care una dintre idei

* Vezi și I. Sollertinski, Bibl. 74, p. 172—173.

primește funcția de refren prin alternarea ei cu secțiunile-cuplet (secțiuni declamatorii formate din dialog — secțiunea 1 și 3 — sau din solo de mezzo, secțiunea 2), ci și interesanta progresie a tensiunii culminative, tinzînd spre un rezultat final maxim. Enunțul melodic al acestui refren (Cîntecul lui Tannhäuser) este construit în așa fel, încît culminația fiecărei reluări (plasată la finele cîntecului) este, prin intermediul modulației, intonată cu un semiton mai sus (rf. 1 — *sol bemol*; rf. 2 — *sol becar*; rf. 3 — *la bemol*), tensionînd întreg spațiul sonor dintre aceste culminații. Coda — cuprinzînd ultima replică a tenorului — adaugă acestei etajări de tensiuni momentul final maxim, prin atingerea celui mai înalt punct sonor al declamației *(la becar)*, reprezentînd încheierea ascensiunii cromatice a întregului duet. Forța expresivă și originalitatea cu care compozitorul imaginează o asemenea vastă porțiune dramatică, urmărind muzical o atît de simplă linie de supra-melodie, sugerează începuturile ideii de „infinit" ce va deveni apoi specifică discursului wagnerian al operelor ulterioare. Și aici, rezolvarea cumulează un număr deosebit de mare de măsuri cuprinse într-un considerabil spațiu de timp muzical expresiv — 476 de măsuri (pag. 35, 39, 47, 52):



Dacă am insistat asupra unora dintre momentele în care particularizarea stilistică a melodiei începe să fie ordonată de prezența într-o succesiune specifică a culminațiilor, aceasta a fost determinată de scopul demonstrării procesului maturizării artistice a com-

pozitorului, acumulării acelei experiențe unice în opera romantică ce a creat un limbaj atît de puternic caracterizat. Operă de tranziție între structurile tradiționale și noua concepție a dramei muzicale, *Lohengrin*, vădește o pondere și mai mare acordată fluxului continuu, cuprinzînd unele secvențe a căror semnificație muzicală și expresivă este gradat condusă, din culminație în culminație, spre un efect conclusiv final. În acest sens, marele duet Elsa-Lohengrin (act III, scena 2) prin echilibrul construcției sale reprezintă noutatea unei dramaturgii muzicale supuse formelor ample. Este, s-ar putea spune, afirmarea unui alt mod de a gîndi relațiile melodice, în ansamblul vocal-simfonic specific operei romantice germane în ascensiunea spre apogeul ultimelor decenii ale secolului. Cu monumentala *Tetralogie* și *Tristan și Isolda* asistăm la o continuă perfecționare a acestor mijloace de exprimare melodică în context simfonic, dezvăluind din ce în ce valențele ideii specific wagneriene a „melodiei infinite" *. Dacă privim astfel creația wagneriană, nu trebuie să contrarieze aparenta reîntoarcere la tradiție, în *Maeștrii cîntăreți*, deoarece această adoptare de cadru reprezintă o opțiune deliberată a compozitorului, în concordanță cu problematica estetică a tematicii conflictuale literare.

Revenind la ideea „melodiei infinite", să precizăm că nu trebuie căutată această formă inovatoare a discursului succesiunilor sonore în frînturile dialogurilor sau în formulările limitate ale unor leitmotive și leitteme. Melodia infinită — *Unendliche Melodie* —, cu justificabile relații de legătură ambivalentă în succesiunea verticală armonică (ceea ce duce firește, oricît ar părea de surprinzător, spre ideea existenței unei melodii a armoniei), este rezultatul direct al modului în care, pe suprafețe de timp expresiv teatral foarte întinse, se desfășoară succesiunea necesarmente melodică a culminațiilor. Și aceasta nu într-un domeniu sonor limitat la cîntul vocal, ci în ansamblul desfășurării muzicale, în domeniul cîntului teatral-vocal-simfonic. Observasem deja la Verdi că, pe o altă cale și cu un alt specific, compozitorul ajunsese la această concluzie, acordînd în arhitectonică o importanță deosebită fluxului gîndirii simfonice. Wagner, reflectînd alte condiții de evoluție — participînd la întreaga devenire a simfonismului austro-german preluat de la clasici și dus mai

---

* Ideea acestei tipologii melodice a dat naștere unor opinii extrem de diferite. Rimski-Korsakov, în articolul despre Wagner și Dargomîjski, se arată deosebit de refractar concepțiilor wagneriene în această direcție, considerînd melodia lui drept „...extrem de obositoare, ca o cuvîntare prea lungă, fără pauze, fără punct... cu nimic justificată..." — vezi Rimski-Korsakov, Bibl 34, p. 112.

departe de romantici —, devine mai curînd adeptul unei gîndiri simfonizante, implicit a marilor construcţii ordonate de fluxul culminaţiilor în formele de ansamblu. Parţial, se manifestase ca atare la începuturile activităţii sale ; acum adoptă această modalitate ca un procedeu general de exprimare în cadrul timpului teatral. Poet şi muzician, neobosit căutător al unui adevăr artistic care să răspundă plenar epocii sale, Wagner creează astfel din succesiunea culminaţiilor şi echilibrul relaţiilor sonore tipul melodiei infinite, mai propriu spus, al melodiei apogeului romantismului. O explică cu pătrunzătoare forţă analitică şi în scrierile sale teoretice, căutînd argumentele necesare în multiplele semnificaţii ale expresiei dramei muzicale ideale. „Melodia este eliberarea gîndului poetic infinit condiţionat spre conştiinţa adînc simţită a celei mai înalte libertăţi a sentimentului. Melodia este nearbitrarul voit şi demonstrat, neconştientul conştient şi clar vestit, necesitatea justificată a unui conţinut infinit cuprinzător, condensat din ramificaţiile sale cele mai depărtate spre cea mai precizată exteriorizare a simţirii“ *.

Alegerea unor exemple care să ilustreze această vastă concepţie nu poate fi decît de natura unei selecţii explicative, citarea tuturor situaţiilor caracteristice fiind practic imposibilă în afara preluării unor imense fragmente din lucrările compozitorului. În general, se evidenţiază însă cîteva ipostaze, ale căror variante apar sub o formă sau alta de-a lungul partiturilor. Cel mai frecvent întîlnim relaţia melodică pe planuri paralele — vocal şi simfonic — cu interferenţe ale plasării echilibrate a culminaţiilor, tinzînd spre soliditatea unui rezultat comun al concluziilor expresive. Duetul Sieglinde-Siegmund din *Walkiria* (actul I, pag. 53—77) ilustrează această modalitate de construcţie vocală sprijinită de orchestră în punctele cele mai importante de referinţă a pilonilor determinanţi pentru logica formei. Iată schematic cum poate fi ordonată desfăşurarea acestui duet (cuprinzînd un spaţiu de 400 de măsuri).

De-a lungul etajărilor acestor culminaţii, se obţine o depănare melopeică pe aproape două octave, care sugerează înfăţişarea „ascunsă“ a legilor echilibrului melodiei. În această depănare găsim însă şi cea mai proprie înfăţişare a ideii de melodie infinită, idee mult mai abstractă decît profilurile particulare ale desenelor motivice. Înclinăm să considerăm acest aspect drept cel care oglindeşte cît mai fidel intenţiile şi ideile wagneriene în acest domeniu.

---

* Vezi R. Wagner, Bibl. 83, p. 142.

Scanned with OKEN Scanner

Culminația 1 — Siegmund (desc., măs. 18—20) PERIOADA I
Culminația 2 — Siegm. (desc., măs. 34—36)

Culminația 3 — Siegm. (asc.-desc., măs. 53—54) PERIOADA II
Culminația 4 — Siegm. (scurt asc., lung desc., măs. 63—68)

Culminația 5 — Sieglinde (asc.-desc., măs. 115—119)
Culminația 6 — Siegm. (asc., măs. 123—124), Orch. (asc. desc. măs. 124—127)
Culminația 7 — Siegl. (desc., măs. 132—133)
Culminația 8 — Siegm. (desc., măs. 153—158)
Culminația 9 — Siegl. (asc., măs. 211—215), Siegm. (desc., măs. 216—220) PERIOADA III
Culminația 10 — Siegm. (asc.-desc., măs. 244—249)
Culminația 11 — Siegl. (desc., măs. 274—276)
Culminația 12 — Siegl. (asc., măs. 278—334) (culminația mare *a*)
Culminația 13 — Orch. (asc.-desc., măs. 336—343) (culminația mare *b*)

Culminația 14 — Siegl. (asc., măs. 350—352)
Culminația 15 — Siegl. (asc.-desc., măs. 365—367)
Culminația 16 — Siegm. (desc.-asc., măs. 379—396) (culminația mare *c*) PERIOADA IV
Culminația 17 — Siegm. (asc.-desc., măs. 393—395) (culminația mare *d*) — Orch. (asc.-desc., măs. 395—400)

O altă ipostază este dezvăluită de acordarea priorității forței expresive melodice vocale (desigur sprijinită prin dublajul orchestrei) în etajarea culminațiilor într-o progresie care conduce spre atingerea maximei în expansiunea sonoră a încheierii secvenței. Finalul duetului Tristan-Isolda (act. II pag. 191—250) se profilează ca un mare lied vocal-simfonic cu două episoade ce marchează respirațiile sau ascensiunile sonore dintre segmentele constitutive (*A*, episod, *B*, episod, *C*, *A*var., *C*var., *B*var., *C*oda), ale căror variațiuni motivice sînt condiționate de tensiunea vocală a culminațiilor. Ansamblul acestei secvențe se prezintă astfel (pe o suprafață muzicală de 254 de măsuri):

Culminația 1 — (progresii motivice asc., Tristan, măs. 1—24)
Culminația 2 — (progr. motivice asc., cu scurtă coborîre finală, alternativ Tristan-Isolda, apoi simultan, măs. 24—48) = *A*

(suprafață cu o culminație asc.-desc. la mijlocul segmentului, Brangäne, măs. 52—53) EPISOD

Culminația 3 — (desc., Isolda, măs. 79—81)
Culminația 4 — (desc., Isolda, măs. 88—91) = *B*
Culminația 5 — (asc., Isolda, măs. 97)

(suprafață de ascensiune sonoră, crescendo, măs. 97—104)

EPISOD

Culminația 6 — (segmente motivice cu culminații interioare, *a* — măs. 105—112 ; *b* — măs. 113—119 ; *c* — măs. 128—129 ; *d* — măs. 135—139 ; *e* — măs. 150—154 ; simultan Tristan—Isolda, except. segment *c*) = *C*

Culminația 7 — (dezvoltare pe progresiile motivice anterioare cu culminații interioare ; *a* Tristan, măs. 154—159 ; *b* Tristan, Isolda, Tristan, măs. 166—175 ; *c* Isolda, măs. 178—190 ; încheierea segmentelor *a* și *c* se face cu o extensie a intervalului final din motivul respectiv) = *A* var.

Culminația 8 — (desc. în expunerea motivică, *a*, Isolda, măs. 193—195 ; dezvolt. prin imitație, linie desc., *b* Isolda-Tristan, măs. 198—210 ; repetare a procedeului cu culminația cea mai mare a segmentului, *c* Isolda-Tristan, măs. 220—233) = *C* var.

Culminația 9 — (două segmente ascendente : *a* Tristan-Isolda, măs. 234—238 ; *b* Tristan, măs. 239—242) = *B* var.

Culminația 10 — (asc. simultan Tristan-Isolda, măs. 242—254) CODA

Marea culminație

În fine, un al treilea aspect, care va deveni particular momentelor de maximă împlinire a comunicării teatral-expresive, este prezent în predominarea principiului marilor culminații orchestrale, în care vocea este inclusă fluxului general. În această ipostază — care argumentează și valabilitatea unor versiuni ce omit chiar participarea vocală, în concert — se păstrează întreg potențialul emoțional prin ascensiunea tensiunii melodice cu ajutorul secvențelor ce tind spre o culminație unică. În celebra pagină a finalului operei *Tristan și Isolda* acest principiu este expus cu o deosebită claritate, acoperind cele mai importante suprafețe sonore ale deznodămîntului conflictual — cu reluarea unor particularități motivice validate anterior pe parcursul operei (act III, final, „Moartea Isoldei", pag. 318—320). Această forță latentă, descătușată pentru prima dată de Wagner, cu atîta putere de expresie tipic romantică, va deveni în creațiile finale una dintre trăsăturile distinctive ale stilului său. Și chiar dincolo de creațiile sale, compozitorii postwagnerieni (în parte toți romanticii școlii austro-germane) vor prelua procedeele marilor

construcții bazate pe echilibrul culminațiilor *, ducînd ideea pînă la acea limită, încît școala vieneză va ignora melodia romantică, păstrînd însă tensiunile sonore ce i-au corespuns.

Ca și în alte domenii ale relațiilor melodicii cu limbajul operei, creația școlii franceze este și aici dominată de marile corcluzii ale culturilor italiană și germană. Nu trebuie omis însă faptul că anumite particularități de expresie se pot observa în gîndirea simfonică (și vocal-simfonică) a lui Berlioz sau în cea, academist romantică, a lui Saint-Saëns, așa cum organizarea echilibrată a culminațiilor este destul de strîns legată de „montajul" de efecte ale manierei de „grand opéra". Fastul sonor se reflectă în melodica teatrului liric francez, justificînd arhitectonica mozaicată a operelor lui Meyerbeer, Adam, Gounod sau Thomas. Dar exemple de detașare a compozitorilor de sub dominarea influențelor epocii, de particularizare a procedeelor conform unui spirit original, se pot găsi destul de puține. S-ar putea interpreta astfel unele momente ale operelor lui Massenet — reprezentînd un stadiu de maturizare expresiv stilistică a teatrului liric francez. În capodopera lui Bizet, *Carmen*, influențele contemporanilor ne apar trecute prin filtrul unei puternice personalități, care găsește soluții adecvate unei opinii originale. Mai ales finalurile de acte — în special finalul actului IV — se impun prin concepția unitară a arhitectonicii **. Marele duo Carmen-José se prezintă ca un edificiu în care logica echilibrată a culminațiilor înlesnește firesca desfășurare a melodicii ***, într-o alternare a frazelor tematice cu specificul recitativului și declamației. Tronsoanele din care se construiește acest mare duo, marcate în parte de culminații expresive, se succed într-o ordine ascendentă a tensiunii, devenită din ce în ce mai puternică în ultimele secvențe prin despărțirea accentelor cu episoade deosebite ca configurație melodică, fără a slăbi efectul dramatic. Iată succesiunea secvențelor, în care elementele motivice primează în partea întîi a duo-ului (A, B_1, B_2, B_1var., C, Coda — desfășurare pe 218 măsuri):

---

* „Întotdeauna am avut mai multă înclinație pentru melodia largă care se extinde îndelung decît pentru melismul scurt, sfîșiat și contrapunctat savant, al muzicii de cameră propriu-zise" — scrie Wagner în *Eine Mitteilung an Meine Freunde*, vol. IV, p. 324. (După W. Berger, Bibl. 5, p. 19; vezi și al doilea articol semnat de W. Berger, în aceeași problemă, Bibl. 6.)

** *„Dans son extrême brièveté, cet acte offre le premier exemple d'un raccourci dramatique, saisissant, dans l'histoire du théatre lyrique. On n'en retrouvera de semblable qu'ou terme* d'Otello, *de* Pelleas *et de* Wozzech. *L'audace de sa conception repose sur l'opposition, d'abord par alternance, ensuite par superposition, entre la jubilation collective et le drame individuel".* (Vezi Fr. Robert, Bibl. 65, p. 162.)

*** Vezi I. Rațiu, Bibl. 61, p. 127—128.

(Moderato)

Culminația 1 — (asc.-desc., José, măs. 7—14) = *A* — *Recitativ* (măs. 1—6)

Culminația 2 — (asc.-desc., José, măs. 34—36) = B_1

Culminația 3 — (lung asc., scurt desc. Carmen, măs. 42—45) = B_2

Culminația 4 — (desc., José, măs. 46—63)

Culminația 5 — (asc.-desc., José, măs. 70—73) = B_1 *var.*

(Allegro moderato)

Culminația 6 — (José, măs. 77—78)

Culminația 7 — (José, măs. 81—82)

Culminația 8 — (José, desc., măs. 97) = *C*

Culminația 9 — (desc., Carmen, măs. 102—103)

(Allegro giocoso) — Episod (cor, măs. 104—125)

Culminația 10 — (Carmen, măs, 143) — Recitativ (m. 125—143)

Episod (cor, m. 144—155)

Culminația 11 — (măs. 206) = *CODA*

Culminația 12 — (José, măs. 207—218)

La apogeul evoluției școlii naționale ruse, în arhitectonica melodicii marilor desfășurări se întrevede și preocuparea pentru stabilirea unor suprafețe sonore cu proporții aparte, deosebite de practica germană sau italiană (care în acest domeniu își exercitase neîndoios influența la nivelul logicii de construcție muzicală bazată pe o mai îndelungată perioadă de evoluție a genurilor simfonice și vocal-simfonice). Musorgski, pornind de la forța de expresie a unei celule motivice, concepe astfel o mare perioadă de desfășurare sonoră; tabloul mănăstirii sau tabloul răscoalei din *Boris Godunov* prezintă asemenea particularități. Nu este, în asemenea cazuri, o preluare de procedee, ci manifestarea unei viziuni proprii de flux sonor, care nu își găsește argumentarea în melodia infinită wagneriană, nici în alura rapidă a frazelor verdiene. Formularea aceasta melodică se înrudește cu acea depănare cinetică specifică bîlinelor. Iată de ce, după parcurgerea muzicală a întregului tablou, impresia generală este aceea a devenirii din aproape în aproape, nu a construcției pe segmente separate, a melodiei. De aceea, se potrivește mai bine denumirea de *succesiune de accente*, care echilibrează forma în desfășurare, decît aceea de echilibru al culminațiilor, pentru explicarea specificității procedeului de realizare a timpului teatral expresiv. Celulele motivice, în asemenea cazuri (spre ex. în tabl. I al operei) cuprind impulsul culminativ în însăși structura lor, prin repetare ostinato permițînd apoi plasarea altor accente cu fiecare participare ce se adaugă „grundului" melodic.

Nu îi este străin lui Musorgski nici procedeul arhitectonicii declamatorice pe puncte culminative, atunci cînd situația teatrală se bazează pe asemenea acumulări pentru a duce evoluția personajului spre o finalizare a procesului psihologic. Se detașează din ansamblul operei *Boris Godunov* marele monolog (act II, pag. 142—149), tocmai prin soliditatea alcătuirii succesiunilor culminative. Iată schema acestei succesiuni (desfășurare muzicală pe o porțiune de 75 de măsuri):

Culminația 1 — (desc., măs. 4—6)
Culminația 2 — (asc.-desc., măs. 13—16)
Culminația 3 — (larg asc., larg desc., măs. 24—25)

Culminația 4 — (lung asc., măs. 27—29)
Culminația 5 — (lung. asc., măs. 30—44)
Culminația 6 — (lung desc., măs. 55—58)
Culminația 7 — (lung asc., măs. 60—62)

simetrice desen invers

Culminația 8 — (lin desc., măs. 70)
Culminația 9 — (asc.-desc., măs. 73—74) → sinteză între culm. 5 și 6

Pentru notele culminative, cîntul lui Boris atinge maxima în centrul monologului (culminațiile simetrice 4 și 7) după cum urmează: *re diez, mi becar, mi bemol, sol bemol — fa bemol, mi bemol, sol bemol, fa bemol, mi bemol.*

Deosebit prin majoritatea trăsăturilor sale, care arată o asimilare a tehnicilor de compoziție contemporane lui, Ceaikovski cultivă o expresivitate romantică de cu totul altă factură decît cea a lui Musorgski. Înclinarea spre patosul romantic, cu consecințe în arta sa melodică, este deosebit de vizibil îndreptată spre specificul sentimental al romanței ruse și, pe plan mai general, al unei anume sensibilități care nu reia exemplele melodramei lirice italiene sau dramei muzicale wagneriene. În *Eugen Oneghin*, particularizarea stilistică ceaikovskiană este evidentă, mai ales privind momentele solistice. Fiecare tablou este, de asemenea, privit ca o formă muzicală închegată, cu proporții simetrice. Profilul melodicii se impune pentru această unitate de ansamblu, compozitorul acordînd o atenție sporită legăturilor dintre viziunea simfonică și echilibrul marilor culminații melodice. Modul în care realizează acest echilibru îi este propriu, conferind muzicii sale un conținut expresiv și stilistic original. De o forță neobișnuită, ca realizare a timpului teatral expresiv, tabloul „scrisorii" din *Eugen Oneghin* (pag. 84) reușește exemplar să demonstreze concepțiile compozitorului privind construcția

marilor forme melodice *. Întregul material motivic se înrudește ca sferă intonațională și ca linie susținută a nivelurilor culminațiilor, alcătuind o suită de strofe asamblate într-o unitate expresivă logic închegată : *Strofa I* (motivul a_1 + motivul a_2) ; *Strofa II* (de două ori motivul b) ; *Strofa III* (motivul a_1 + motivul c_1 + motivul c_2), care acoperă o largă suprafață muzicală din a cărei esență este apoi alcătuit tabloul respectiv.

Ipostazele diverse ale acestor relații ale melodicii cu echilibrul culminațiilor marilor desfășurări muzicale demonstrează, după cum s-a putut vedea, diversitatea și specificitatea stilistică a arhitectonicii operei romantice. În acest domeniu de probleme, mai mult decît în alte sfere de relații, măiestria componistică a creatorilor își spune cuvîntul. De altfel, evoluția spre sinteza tuturor formelor muzicale în domeniul operei nu se oprește la realizările compozitorilor perioadei romantice, ci este continuată de muzicieni ai veacului XX (pilduitoare sînt în acest sens sintezele între formele suitei și operă, aparținînd lui A. Berg, și cele privind forma de sonată și operă, aparținînd lui Puccini). Perspectiva de ansamblu a operei romantice demonstrează drumul parcurs de compozitori spre o firească construcție melodică, în care experiențele particulare și noutatea descoperirilor din domeniul expresiei muzicale definesc fiecare contribuție stilistică, stabilind totodată nivelurile progresului de ansamblu propriu unei mari perioade istorice favorabile evoluției artistice.

---

* Vezi A. Alșvang, Bibl. 2, p. 343—345.

Melodica—Poetica

Cuprinzător, termenul de „poetică" desemnează, în cadrul problemelor limbajului teatrului muzical, un domeniu complex, care reunește o seamă de elemente privind relația între toate coordonatele de tehnică și expresivitate aparținînd formulărilor literare și configurațiilor specifice operei *. Separăm, metodologic, pe de o parte, aspectele legate de sugerarea filosofică, poetică, imagistică și dramaturgică a textului inspirator, în transpunerea muzicală a teatrului muzical; pe de altă parte, toate aspectele privind tehnica realizării succesiunii muzicale a textului, în cele mai variate ipostaze tipologice.

Dar, dincolo de asemenea delimitări ale abordării problemei relațiilor poeticii cu melodica, trebuie precizat că, în cazul operei — al operei romantice în special, ca stadiu de evoluție ce poate fi interpretat și drept deschidere a unei perspective ce nu va fi abandonată ulterior de creația secolului XX —, se ridică o seamă de semne de întrebare. Aceasta datorită faptului că pentru soluționarea acestei relații asistăm la o gradată aprofundare a aspectelor constitutive. În practica componistică se observă o treptată creștere a înțelegerii acestei relații, la niveluri deosebite. Nu pot fi privite din același punct de vedere al maturității limbajului literar-muzical operele cuprinse în prima jumătate a secolului XIX și cele care reprezintă, mai apoi, apogeul romantismului. Incontestabil, în acest domeniu a trebuit ca muzicianul să acumuleze numeroase experiențe, creația lui să sufere numeroase modificări, genul să-și constate practic neîmplinirile, pe drumul unei evoluții spre o relație la nivel de egalitate în dialogul poeticii literare cu poetica muzicală.

---

* Vezi L. Dallapiccola, Bibl. 27, p. 52—55.

Se apreciază, în genere, drept esenţial „conflictul“ ivit din acest dialog care stă la baza însăşi a genului, definindu-l încă din primele manifestări ale sale în secolul XVII. Nu este cazul să urmărim aici elucidarea în întregime a acestui conflict (nici pe plan istoric, nici pe cel al complexităţii manifestărilor stilistice), problemă ce depăşeşte cadrul studiului de faţă. Dar să constatăm totodată că, fără îndoială, dualitatea aceasta există cu deosebită pregnanţă şi în perioada romantismului, cu evidente consecinţe pe planul melodiei.

În ceea ce priveşte complexitatea sugestiilor de expresivitate, poetica este o dimensiune proprie romantismului în ansamblul manifestării sale artistic-muzicale, chiar dincolo de domeniile explicative ale programatismului declarat. Muzica, în secolul XIX o „artă a artelor“, este prin definiţie şi poetică, începînd de la atitudinea artistului faţă de comunicare prin creaţia sa şi pînă la semnificaţiile imaginilor sonore constitutive. Sentimentul naturii şi zonele fantasticului, descoperirea eului şi deschiderea spre înţelegerea subiectivă a realităţii îşi găsesc tot atîtea corespondente în lumea sonoră. Firesc este deci să le delimităm şi în operă — gen prin excelenţă sensibil la configuraţia expresivităţii artistice romantice —, în special în direcţia concretizărilor melodiei. În zona relaţiilor de tehnică a limbajului şi de concepţie componistică, cercetarea trebuie de asemenea să se orienteze spre argumentarea valabilităţii practice a transferului text-muzică, în coordonatele specifice melodiei vocale, a cărei existenţă este organic inclusă operei. Dar indiferent de cele două ipostaze propuse analizei — cea a sugerării artistice şi cea a realizării tehnice a discursului — sentimentul că asistăm la o evoluţie continuă, acumulînd experienţă şi denotînd o maturizare a limbajului, însoţeşte observarea partiturilor romantice reprezentative.

Sugerarea poetică, creatoare de ambianţă diversă ce acoperă întreg domeniul trăirilor emoţionale — de la cromatica nuanţărilor lirice la ascensiunile dramatice —, acţionează pe o direcţie care o plasează la nivel superior primei formulări literare, ca substrat expresiv rezultat din detalierea muzicală a textului comentat de compozitor. Ea poate da naştere unor suprafeţe mai mult sau mai puţin ample rezolvate instrumental, sub forma preludiilor sau interludiilor. Teatrul wagnerian le situează la un nivel de esenţială desfăşurare a dramei, lărgind dimensiunile acţiunii. Reţinem — printre cele mai interesante din punct de vedere dramaturgic — „Călătoria lui Siegfried pe Rin“ sau „Marşul funebru“ din *Amurgul zeilor*, Preludiul la *Tristan şi Isolda* sau preludiile intermediare

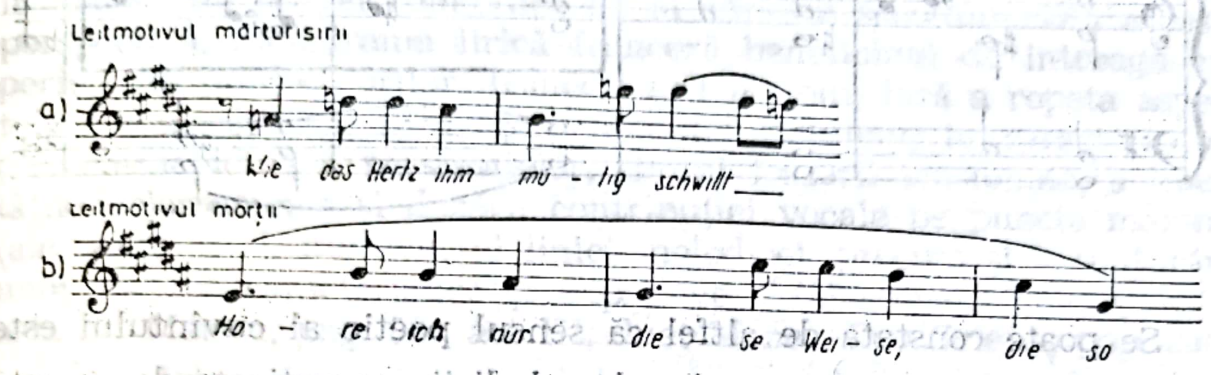
Scanned with OKEN Scanner

din *Lohengrin*, care sînt totodată și secvențe melodice de largă dezvoltare, concepute pe fundalul unei idei poetice (sau a unui cumul de idei poetice) ce determină varietatea de profiluri necesare descrierii programatice tinzînd spre „vizualizarea" sonoră a imaginilor și narațiunii ce depășește capacitatea emoțională a utilizării cuvîntului. În asemenea cazuri, sistemul simbolicii leitmotivelor operează ca o formă particulară a limbajului poetic, tradus cu sensuri precis delimitate, dar numai prin relații sonore.

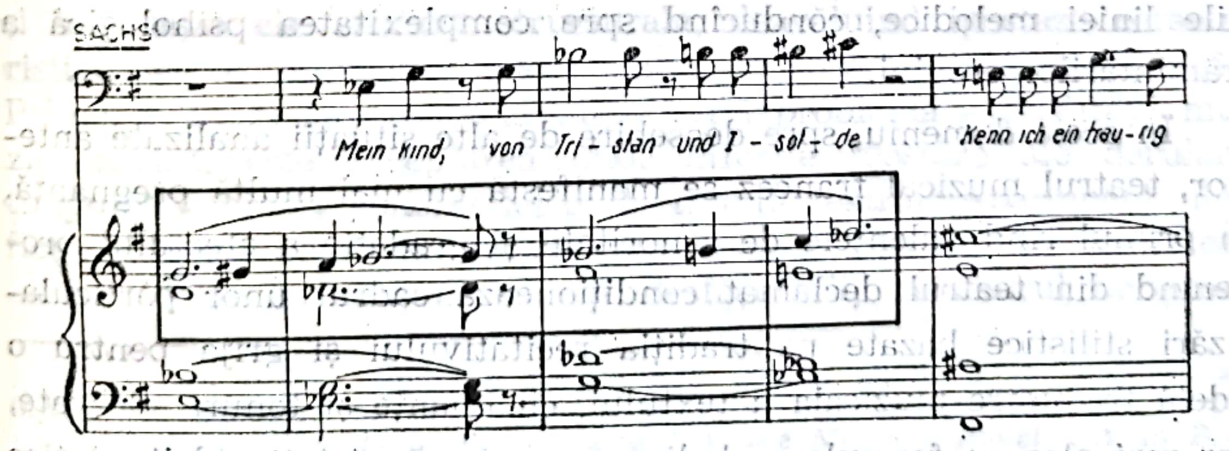
O altă modalitate caracteristică teatrului muzical este sugestia tipizării melodice corespunzînd virtualităților dramatice necesare conturării muzicale a specificului psihologic și de comportament al personajelor. În genere, această modalitate este cea mai deschisă diversității stilistice, pentru toate manierele de creație ce corespund unei școli componistice. Este deosebit de interesant de comparat această modalitate de tipizare, care corespunde comediei dell'arte în teatrul rossinian — spre pildă verbiajul unui Figaro sau unei Rosina atît de subtil surprins în *Bărbierul din Sevilla*, la care se adaugă cel al lui Dulcamara din *Elixirul dragostei* de Donizetti — și extensiei melodice lirice în melodramele lui Bellini, Donizetti. Ipostazele surprinse corespund unui anumit univers de idei poetice, fără de care nu s-ar putea explica opțiunile melodice ale respectivilor creatori. Verdi aprofundează însă mult mai mult această legătură între tipizarea personajului venită din domeniul literar și realizarea corespunzătoare melodică. Mai mult, recurge uneori la soluții care completează textul dramatic cu date specific muzicale, cum ar fi simultaneitatea imaginilor melodice într-o desfășurare polifonică. Prima mare pagină verdiană de acest fel, devenită deosebit de celebră pentru sinteza expresivă pe care o imaginează, este Cvartetul din ultimul act al operei *Rigoletto*. Linia elegant superficială a frazelor Ducelui (cu corespondent literar tipizat) este urmată de motivele mai accentuat colorate, în ritm și intervalică, ale Maddalenei (declamație subliniată de valorile rapide ale notelor). În registrul înalt al sopranei și în cel grav al baritonului se desfășoară paralel, încadrînd aceste linii melodice, frazele Gildei și ale lui Rigoletto, cu un profil contrastant ca metrică, amplitudine a arcului sonor și expresie sonoră. Din acest fragment desprindem cele mai interesante elemente ale orientării operei italiene spre descrierea sonoră vocală a ideilor poetice *. Cazurile particulare sînt, bineînțeles, extrem de diverse, dar modul de tălmăcire a situațiilor și ambianței se păstrează la acest nivel de practică a

* Vezi G. Roncaglia, Bibl. 67, p. 161—162.

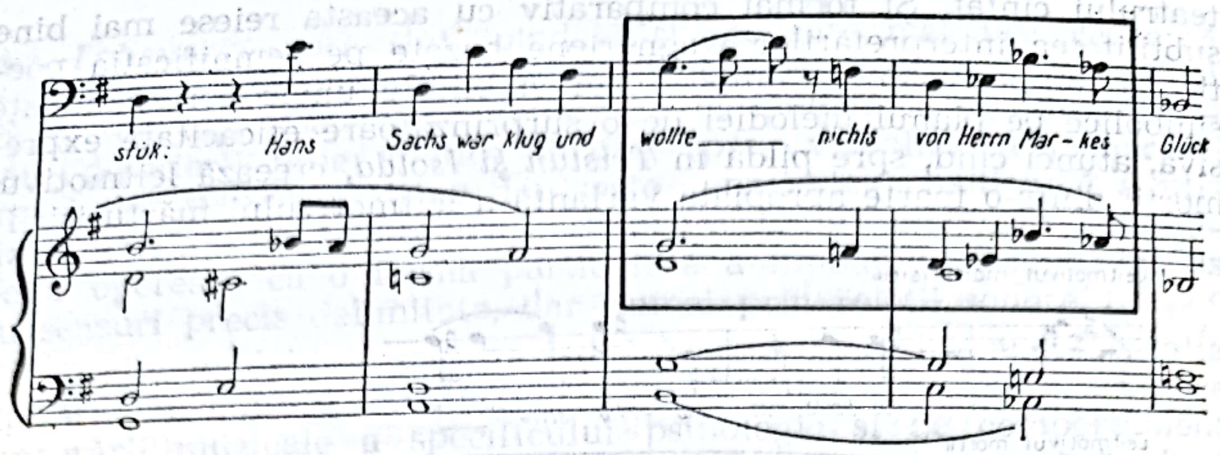
teatrului cîntat. Şi tocmai comparativ cu aceasta reiese mai bine subtilitatea interpretărilor wagneriene bazate pe semnificaţia poetică a leitmotivelor *. Compozitorul stabileşte unele corespondenţe simbolice pe planul melodiei de o surprinzătoare eficacitate expresivă, atunci cînd, spre pildă în *Tristan şi Isolda*, creează leitmotivul morţii dintr-o foarte apropiată variantă a leitmotivului mărturisirii :



Urmărind şi mai departe această simbolică a leitmotivelor, cu implicaţii de mare fineţe psihologică ale poeticii, regăsim ecouri ale melodiei din *Tristan şi Isolda* în alte partituri, ilustrînd semnificaţia textului declamaţiei. Este astfel, de o impresionantă forţă emoţională, discret conturată, readucerea desenului melodic al leitmotivului dorinţei şi al leitmotivului Regelui Marke în depănarea gîndurilor lui Hans Sachs din *Maeştrii cîntăreţi* (act III, scena 4, pag. 412). Primul motiv apare în subtextul orchestral (asemănător ca formulare versiunii iniţiale) sugerînd dublul sens al cuvintelor, iar cel de al doilea în frazele melodice vocale, atunci cînd referinţele ajung la o concretizare care îl priveşte direct pe eroul operei. Wagner atinge aici culmi ale unei măiestrii melodice expresive care nu este străină de complexitatea actului creator poetico-muzical specific marelui artist romantic :



* Vezi A. Ernst, cap. *Les Symboles*, Bibl. 33, p. 272—293.



Se poate constata de altfel că sensul poetic al cuvîntului este mai pregnant prezent — pe planul melodiei concretizate de această relație — odată cu maturizarea operei romantice și afirmarea virtuților complexe ale dramei muzicale. Nu numai pentru Wagner, ci și pentru alți creatori de dramă muzicală, această trăsătură stilistică își manifestă consecințele. La Musorgski substratul literar determină adesea și configurația declamației, solicitînd uneori subliniere sonore al căror efect potențează comunicarea ideilor. Din această reliefare declamația își primește de fapt forța de comunicare și, pe de altă parte, factura nouă, originală, a configurației sale în Monologul lui Boris ; „furtuna", „moartea", „înfricoșarea", „sufletul" apar evidențiate din succesiunea cuvintelor pe culminațiile liniei melodice, conducînd spre complexitatea psihologică a frămîntărilor eroului.

În acest domeniu, spre deosebire de alte situații analizate anterior, teatrul muzical francez se manifestă cu mai multă pregnanță. În primul rînd valențele de sonoritate și gradație a efectului provenind din teatrul declamat condiționează cadrul unor particularizări stilistice bazate pe tradiția recitativului și grija pentru o fidelă traducere muzicală a textului, cu nuanțe și tonuri adecvate, dar mai ales cu formule melodice expresive, potrivite ideii poetice și capacității de comunicare a cuvîntului. De la Gounod la Bizet

și Massenet *, această trăsătură devine din ce în ce mai accentuată ca valoare artistică, tinzînd către o declamație ce-și împarte efectul, aproape în mod egal, între structura literară și structura melodică. Tradiția melodiei franceze, ca variantă a liedului, precum și sensibilitatea sentimentală a notațiilor transpar în arta lui Massenet, atingînd în mod cert nivelul unor consecințe stilistice bine definite în ansamblul operei romantice de la sfîrșitul secolului. Din această perspectivă, melodrama lirică franceză beneficiază de întreaga experiență a predecesorilor, francezi sau italieni, fără a repeta aspectele sau a oglindi influențe marcante. Reținem, în caracterizarea poetico-melodică a personajelor, simțul frazării tensionate, a libertății declamatorice și dozării contribuției vocale pe puncte maxime (ale textului și, implicit, al liniei melodice), precum și a conturării unor motive caracteristice și expresive ** (Massenet. *Manon*, act I, aria lui Manon, pag. 96 ; act III, duet Manon-Des Grieux, pag. 258).

Urmărirea în amănunt a tuturor aspectelor cuprinse în această relație ar putea prilejui interpretarea — sau, părăsind vechile făgașuri de apreciere, chiar o reinterpretare — a întregii evoluții a operei romantice, cu atît mai mult cu cît spre sfîrșitul perioadei asistăm la o majoritară orientare spre factorul reprezentînd complexul expresiv al poeticii. Este, privind în mare istoricul genului, unul dintre semnele marcante ale părăsirii treptate a tradiției clasice, a conturării unui teatru muzical în devenire. Fără această evoluție a noului în transmiterea întregului mănunchi de elemente expresive ale operei nu se poate aborda o analiză cuprinzătoare a consecințelor romantismului — chiar pe planul melodicii — în opera secolului XX, fie că aparține verismului, impresionismului sau expresionismului.

Tehnologic, relația dintre melodică și poetică poate fi privită și sub aspectele analizei structurale, dezvăluind ipostaze caracteristice ale configurației succesiunilor sonore vocal-instrumentale. Prima, și în genere cea mai importantă problemă a dualității muzică-cuvînt, este acceptarea unor diferite ipostaze ale derulării timpului expresiv concret legat de timpul teatral. Aparținînd unei ficțiuni, comparativ cu timpul real necesar desfășurării unui text — sau chiar cu timpul necesar desfășurării, în teatrul de proză

---

* *„...La langue française, aussi bien qu'une autre, a ses accents, ses inflexions musicales. Et je ne vois pas pourquoi l'on ne profiterait pas de ces qualités pour tâcher de prosodier juste...“ spune Maurice Ravel.* Cit. în Bibl. 7, p. 656.

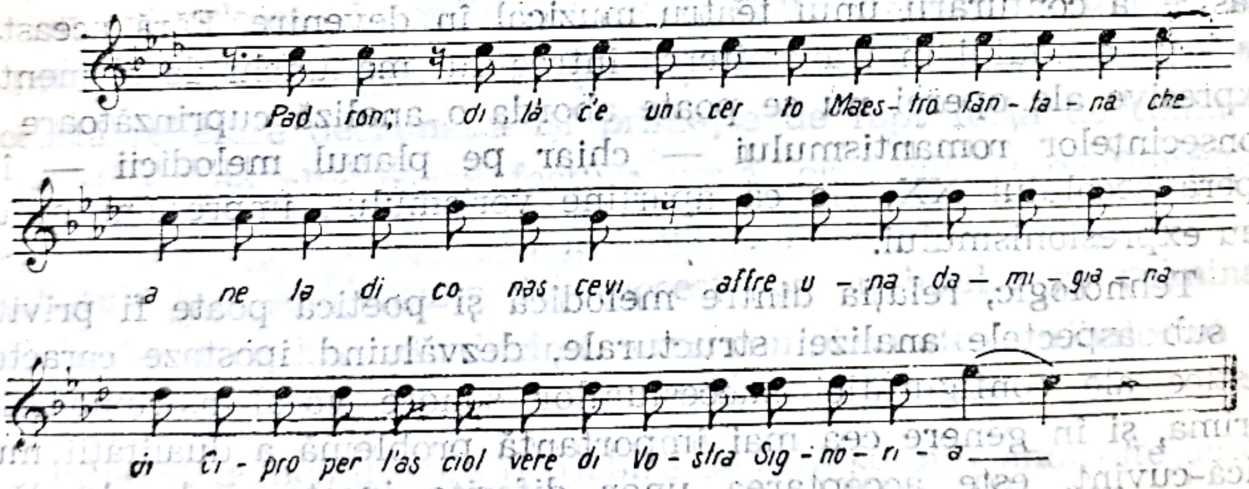
** Vezi A. Coquin, Bibl. 25, p. 85.

Scanned with OKEN Scanner

sau de vers, a textului respectiv —, timpul expresiv cîntat sugerează o interesantă relație specifică operei — relația dintre textul poetic propriu-zis și melodie *, pe care o dezvăluie aspectele semnalate în continuare.

A. Recitativul pe un ton, în care, datorită rapidității cu care este redat textul, desfășurarea muzicală propriu-zisă stagnează. Mai rar prezentă în opera romantică, această formă — *caracteristic informațională* în cadrul narațiunii — excludea, încă din timpul practicării ei majoritare în secolele precedente, prezența melodiei. Utilizarea ei este sporadică, căpătînd rareori funcția expresivă cînd compozitorul apelează la un efect special de caracterizare sonoră (ceea ce nu este cazul în păstrările de formule tradiționale existente încă la Rossini); în această ipostază, vădit umoristică, prin nuanțele notației, de fină psihologie, declamația pe un ton se sprijină pe tensiunea ritmică și agogică a parcurgerii rapide a timpului muzical, dominat de cel teatral.

Verdi • FALSTAFF, act II, tabl. 1, recit. Bardolfo (pag. 146)



B. Recitativul — sau secvența — cuprinzînd mai multe silabe pe un singur ton, caz în care primordialitatea firească acordată parcurgerii textului (a cărui desfășurare este dramatic pregnantă) nu exclude expresivitatea melodică. Acest as-

* Problemă abordată cu deosebită competență de muzicologul Diether de la Motte, Bibl. 55, p. 44—45. Vezi și comentariul asupra aceleiași probleme făcut de Pascal Bentoiu, Bibl. 8.

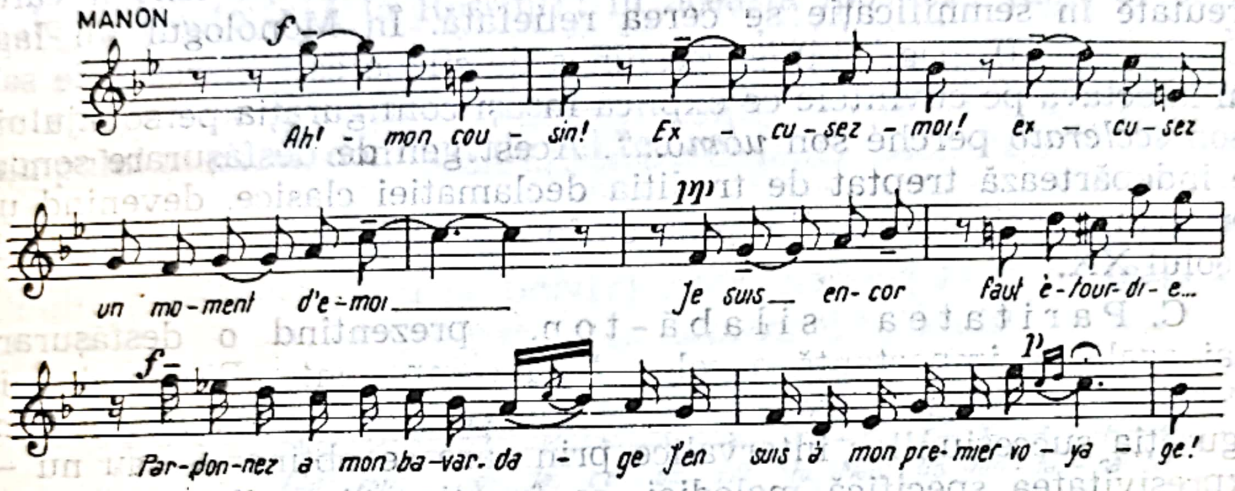
pect poate apărea pe porțiuni muzicale mai largi, ilustrat în paralel de o melodică a cărei existență se manifestă în acompaniament, relevînd o vivacitate colorată a expresiei, al cărei efect este particular italienilor ce au urmat lui Paisielo și Cimarosa. Întîlnim asemenea soluții la Donizetti, dar mai ales la Rossini, atingînd chiar efectul unei virtuozități caracteristice stilului său alert. (*Bărbierul din Sevilla*, act I, Cavatina lui Figaro, pag. 24). Pentru Verdi, declamația mai multor silabe pe un singur ton poate însemna prilejul unor efecte puternic dramatice, fie ca o neașteptată oprire melodică după un accent contrastant (*Don Carlo*, act III, scena Filip-Inchizitorul, pag. 274), fie într-o gradare progresivă a sensurilor ideii, gradare care urmează mai mult tensiunea declamației decît factorul desfășurării melodice. Cu atît mai puternic este efectul saltului de octavă care subliniază și elementele de text a căror greutate în semnificație se cerea reliefată. În Monologul lui Iago (*Otello*, act III, pag. 114), succesiunea de silabe este marcată de saltul la octavă pe cuvintele ce explică însăși configurația personajului: „son *scelerato* perché son *uomo*...". Acest gen de desfășurare sonoră se îndepărtează treptat de tradiția declamației clasice, devenind un teritoriu propice înnoirilor operei în perioada mai apropiată de secolul XX.

C. Paritatea silabă-ton, prezentînd o desfășurare mai egală ca importanță a celor două componente. Bineînțeles, în această dualitate interesul fluxului muzical este determinat de configurația succesiunilor intervalice prin care se obține — sau nu — expresivitatea specifică melodiei, ca funcție primordială a contextului. Tehnologic, această ipostază este o trăsătură stilistică extrem de divers reprezentată în construcții melodice. La Wagner, paritatea silabă-ton este precumpănitor supusă desfășurării melodice pe spații de largi dimensiuni simfonice, păstrînd însă valoarea tensionată a cuvîntului, nu însă și forța sa cinetică (ci doar semnificația ideatică, noțional poetică, și elementul de sonoritate componentă a succesiunii silabelor). Este o trăsătură specifică atitudinii artistului poet și muzician, care de-a lungul operelor sale a tins spre o subliniere a sintezei cuvînt-melodie. Spre sfîrșitul creației sale, înțelegerea acestui aspect explică o seamă de efecte dramatic expresive ale discursului alcătuit cu măiastră cunoaștere a ambelor posibilități de comunicare (Parsifal, act II, duet Parsifal-Kundry, pag. 234).

Prin trăsătura sa definitorie, de teatru cîntat, opera franceză optează deseori pentru această ipostază, în măsura în care se poate desprinde de influențele melodicii italiene. Nu este cazul unor pre-

luări a concepţiilor wagneriene, ci mai mult acela al cultivării vivacităţii de prozodie extrem de pregnante, în care recunoaştem spiritul tradiţiei lullyste şi ramiste în succesiunile strict edificate din punctul de vedere al încadrărilor în măsură şi al disciplinei respectării simetriei accentelor. De la mobilitatea declamaţiei din recitativele lui Gounod (*Faust*, act II, aria Margaretei, pag. 103) pînă la fina nuanţare a fiecărui cuvînt în desfăşurarea melodramelor lirice ale lui Massenet, această caracteristică apare drept proprie stilului melodic francez.

Massenet • MANON, scenă, act I (pag. 50)



Configuraţia stilistică este cu totul deosebită (pe aceeaşi tehnică de abordare a dualităţii silabă-ton) în declamaţia arioso prezentă pretutindeni în opera rusă. În locul redării animate a textului cu păstrarea cadrului strict al simetriilor măsurii, întîlnim în melodia rusă o diversă aşezare a accentelor, mai mult legate de fluxul muzical decît de periodicitatea cerută de cuvînt (rezultînd tocmai aspectul de arioso al discursului). De la Glinka chiar, această modalitate se evidenţiază drept o particularitate stilistică, precumpănitor melodică, în tratarea textului.

Ea reflectă spiritul expresiv al romanţei, ca formă de poezie cîntată, la Ceaikovski, sau primeşte o anumită respiraţie în arcuirile frazelor recitativelor lui Rimski-Korsakov, poate cea mai apropiată de maniera de teatru european. Neîndoios, sinteza acestei modalităţi ne conduce din nou spre cea mai originală manifestare a şcolii ruse, aparţinînd lui Musorgski, în care egalitatea valorilor expresive ale cuvîntului şi melodiei realizează o imagine unitară, limpede

delimitată stilistic *. Cu alte diferenţieri ale melodicii — aparţinînd şi specificului naţional —, această modalitate apare drept definitorie pentru opţiunile stilistice ale altor reprezentanţi de şcoli naţionale (în primul rînd Smetana atrage în acest sens atenţia, în soluţiile recitativelor operei *Mireasa vîndută*).

D. Mai multe sunete corespunzînd unei singure silabe, aspect în care se acordă evident o prioritate desfăşurării muzicale. Fără a fi unitar utilizată, această modalitate se îmbină de fapt cu cea enunţată precedent, prezentîndu-se ca un mixaj cu echilibru schimbător. Determinantă stilistică pentru melodismul italian în tendinţa de lărgire a declamaţiei spre cîntul vocal, modalitatea supune rigorile textului simetriei muzicale. Exemplele abundă în acest domeniu, fiind de fapt configuraţia majoritară a melodismului de operă — şi nu numai pentru italieni, ci în general pentru ceea ce înseamnă teatru muzical şi înaintea romantismului.

E. Oprirea textului la cîte o silabă pe care se edifică arabescuri sonore. Este aspectul principal al tradiţiei belcantoului şi al ornamentaţiei melodice, în mare parte preluat de la compozitorii perioadei precedente romantismului. Specific italiană, această modalitate — mai mult prezentă în prima parte a secolului XIX — apare în marile momente solistice (parţial aspectul a mai fost semnalat în capitolul referitor la relaţia dintre melodică şi vocalitate). Este o modalitate de expresie majoritar muzicală, prin ceea ce are mai caracteristic succesiunea vocală a sunetelor. Dar nu trebuie neglijată şi particularitatea stilistică a melodicii, prin această modalitate, dincolo de domeniul italian, în creaţia de operă franceză, care o adoptă prin tradiţia şcolii lullyste. Tocmai respectînd această tradiţie, virtuozitatea ornamentală melodică, pe fragmente de text, este supusă unor rigori ale desenelor ritmice din vocalizele concertante (Meyerbeer, *Dinorah*, aria „Réponse à l'ombre", pag. 190), al căror profil stilistic este net deosebit de melodica italiană. În special stilul rossinian se sprijină pe această modalitate de dezvoltare a discursului muzical, prin *rărirea* timpului teatral expresiv. Nici dinamica textului, nici rigorile tempoului nu pot limita la Rossini acest mod de descriere a stărilor afective prin intermediul vocalizelor, în care simetriile accentelor aparţin unei estetici particulare a proporţiilor sonore cu puncte de referinţă

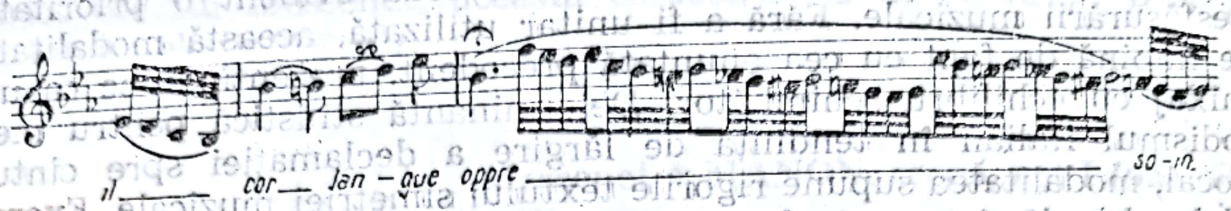
---

* „...studiind cuvîntul, am reuşit să găsesc melodia creată de acest cuvînt. Am ajuns să încorporez recitativul în melodie. Aş numi intenţionat o asemenea melodie *melodie informată de conştiinţă*...", scrie Musorgski (cit. de H. Barraud, Bibl. 3, p. 690).

Scanned with OKEN Scanner

melodice între pasaje. De la momente solistice pînă la secvențe de mici ansambluri, această manieră este astfel rezultatul artistic maxim obținut în disciplinarea severă a artei vocale preluate din practica predecesorilor :

Rossini • SEMIRAMIDA, act I, Cavatina lui Arsacce (pag. 71)



Înainte de a încheia privirea asupra acestei complexe relații între poetică și melodică, se cuvine subliniat și felul în care ea este prezentă în delimitarea structurală a modului de manifestare a facturii muzicale. În majoritatea cazurilor, alcătuirea libretului urmărește organizarea textului pe o ritmică aparținînd tehnicii versificației, deosebit de adaptabilă periodicității frazei muzicale. Pe de altă parte însă, opera romantică manifestă tendința de a asimila realismul teatrului, refuzînd suprapunerea necondiționată a muzicii cu periodicitatea versului sau periodicitatea construcției textului pe perechi de versuri. Fraze muzicale intermediare, distribuirea variată ca registru vocal a textului, prelucrarea diferită a materialului literar în recitativ, declamație sau arioso, separarea pe secvențe construite în forme muzicale sînt tot atîtea căi de individualizare a dramei muzicale, prin funcțiile ei legate de arta componistică. Încă de la Bellini se simte această tendință de lărgire a textului prin comentariul detaliat al muzicii. Verdi continuă această linie de manifestare melodică, insistînd asupra unor anumite semnificații ale textului, dînd în unele secvențe o amploare melodică ce șterge aproape total delimitările formale impuse de cadența poetică. Aceasta explică de ce, chiar în desfășurarea melodică a ariilor, introducerea unor cuvinte subliniază conținutul lor expresiv, prin sugestiile date de felul în care melodia se desfășoară independent de structura prozodiei. Efectul este strict legat de dramaturgia muzicală, așa cum în alte cazuri, pentru a evidenția un profil decorativ, compozitorul arată că în concordanța dintre periodicitatea versului și cea a frazei muzicale melodice conturarea personajului devine concludentă.

Către apogeul creației verdiene, în *Falstaff*, tendința spre recitativul arioso dezvăluie tot o atitudine deliberată a muzicianului față de libret, cultivînd independența frazării melodice. Aceasta nu înseamnă o rupere a unității de principiu dintre text și muzică, ci tocmai o superioară înțelegere a specificului operei, ca sinteză expresivă a celor două componente egal condiționate în colaborarea realizării artistice, bazată pe tradiție*.

Ținînd seama de considerații deja discutate, apare firesc să se contureze o relație de concordanță între vers și frază muzicală în cadrul operei franceze. Este specifică preferința pentru versul scurt, redat integral, urmărindu-se coerența literară a frazei melodice, trăsătură stilistică respectată chiar de cei mai personali creatori francezi de la sfîrșitul perioadei romantice. Însuși Bizet nu părăsește tradiția teatrului cîntat, păstrînd cu consecvență această concordanță în recitative sau scene de ansamblu (ceea ce explică de altminteri și adoptarea unei atitudini net opuse, la compozitorii impresioniști, care caută să exprime ideea poetică eliberată de maniera tradiționalistă a periodicității versificației). Să reținem totuși că Bizet utilizează această modalitate de frazare cu o deosebită grijă pentru respectarea firescului în succesiunea frazelor, demonstrînd că a ținut seama de nivelul atins în această perioadă de drama muzicală, nivel mereu sesizabil în capodopera sa, *Carmen*. Este justificarea tendinței sale către declamația arioso.

Problema relației între structura versului și structura frazei melodice este altfel dimensionată de Wagner, tocmai datorită dublei ipostaze a creatorului. Respectînd ideea concordanței între diferitele componente ale exprimării sonore, pornind de la nuanțarea silabelor ca reflectare a afectelor, compozitorul echilibrează valorile cuvîntului, care pot sluji unei variații ritmice și melodice fără limitare a cadenței versului — mai ales în secvențele recitativice, devenite astfel intens melodice, oglindind climatul general (*Maeștrii cîntăreți*, Monolog Hans Sachs, pag. 200), sau, dimpotrivă, devin corp comun în desfășurări strofice ale melodiei, fără ca prin aceasta să se urmărească o dezarticulare a discursului muzical de ansamblu. În cea de a doua ipostază, Wagner se arată, din nou, un creator care intuiește firescul exprimării în specificul liedului romantic strofic — ideală relație între forma poetică și cea muzicală (*Walkiria*, act I, „Farmecul primăverii", soloul lui Siegmund, pag. 53).

---

* Verdi subliniază concepția sa în această direcție în scrisoarea adresată Conservatorului din Neapole: „...*Nel canto avrei voluto pure antichi studi uniti alla declamazione moderna*..." (cit. de G. Bragagnolo, Bibl. 16, p. 183).

Fără a încerca o inutilă apropiere stilistică, atitudinea lui Musorgski în rezolvarea acestor structuri apare la nivelul experienţelor wagneriene, altfel soluţionate. Cuvîntul, element determinant al conflictului dramatic, este păstrat în centrul atenţiei compozitorului, dar fără a nesocoti primordialitatea structurii frazei muzicale alcătuite din formulări motivice închegate, pentru fiecare element din text. Unitatea intimă a discursului sonor apare astfel ca un rezultat principal al declamaţiei musorgskiene, poate cea mai îndrăzneaţă trăsătură stilistică. *Hovanscina* este în acest sens o creaţie tipică pentru geniul musorgskian *.

Arătam că, de-a lungul istoriei genului, s-a discutat foarte mult în privinţa dualităţii cuvînt-muzică, considerată deseori un conflict ireconciliabil în teatrul muzical, între conceptul poetic (cumul al elementelor textului) şi conceptul sonor (implicit cel melodic). Opera romantică prezintă o varietate de ipostaze care îngăduie o interpretare nuanţată a acestui presupus „conflict", apreciat drept factor principal al profilului aparent eterogen de limbaj artistic. Se poate vorbi, mai precis, în ansamblul perioadei respective, despre o interdependenţă variabilă, condiţionată în primul rînd de spiritul mai mult sau mai puţin îndreptat spre dramaturgie muzicală a fiecărui creator în parte. Numai astfel opera apare în autenticele configuraţii ale genului, ca un teatru al melodiilor născute din scînteia inspiratoare a înţelegerii complexe a poeticii, ideii şi cuvîntului, de către compozitor, cel mai sensibil interpret al lor.

---

* Vezi M. Marnat, Bibl. 53, p. 149—150.

Melodica — Genurile teatral-muzicale

În analiza profilului stilistic al melodiei, dincolo de factorii constitutivi ai limbajului, se impune cercetarea interinfluențelor ce rezultă din întîlnirea, la nivelul concepției, a coordonatelor definitorii pentru asamblarea elementelor specifice genului operei. În creația aparținînd perioadei romantice — mai larg, privitor la întreaga istorie a spectacolului liric —, de o deosebită importanță se relevă interpretarea ponderei pe care o are abordarea diferențiată a genurilor teatral-muzicale, determinînd o specificitate stilistică a soluțiilor componistice. Diversitatea aceasta de genuri *, accentuată de climatul propice diversității de manifestări stilistice în romantism pe toate planurile artei muzicale, atrage și în domeniul melodiei impunerea unor trăsături definitorii. Sînt trăsături care apar independent de alte coordonate ale varietății tipologice analizate anterior, existente în operă ca manifestare a unor cerințe aparținînd specificului teatral **. Aceasta nu înseamnă că artistul romantic părăsește ansamblul preocupărilor legate strict de limbaj, în căutarea soluțiilor proprii teatrului, ci doar că aceste cerințe delimitează mai clar o anumită arie de manifestare a elementelor componente.

Aparent o contradicție, diversitatea manifestărilor s-ar reduce în panorama operei romantice la două categorii principale de orientare, definite, în trăsături mari, deja înainte de epoca respectivă

---

* Vezi E. Helm, Bibl. 38, p. 75.

** Vezi Fr. Ticker, Bibl. 80, p. 476.

Scanned with OKEN Scanner

— opera seria și opera bufa *, sau, într-un sens mai modern, drama lirică și comedia muzicală. Dar varietatea ipostazelor lărgește foarte mult interpretarea nuanțată a datelor definitorii, creînd o cromatică extinsă a efectelor. Există un precedent preromantic al acestei diversități, datorită căruia opera secolului XIX nu devine o excepție, ci o firească continuare. Într-adevăr, prin creațiile sale, Mozart demonstrase noi modalități de îmbogățire a tipurilor inițiale prin mixarea genurilor, prin asimilarea plină de fantezie a sugestiilor deja existente în practica spectacolului. Și, poate în primul rînd, prin felul în care lărgește abordarea problematicii dramatice și muzicale, impulsionînd evoluția genurilor teatrale spre diversitatea tipologică cu soluții unice. La aceasta trebuie adăugat și aspectul complex — de factură europeană — al operelor sale, cu o egală forță de adresare în fața unui public extrem de divers ca formație națională și componență socială.

Opera buffa trasează un lung drum istoric al comediei muzicale, cu un specific melodic alert, cu o predilecție pentru tematica pregnantă, ușor de reținut. Desenul frazelor — mai ales în teatrul italian — este simplu, cu caracterizări motivice bine conturate. Nu este exagerat să întrevedem în evoluția operei buffa calea cea mai consecventă pentru păstrarea trăsăturilor de accesibilitate a teatrului muzical romantic. Din această accesibilitate privită ca domeniu de relație cu receptorul — publicul — decurg opțiunile stilistice ce se îmbină cu parametrii realizării specificului național, caracterizînd sensibilitatea franceză, rusă sau germană, deosebite de cea italiană. Decupajul melodic este net, deseori funcțional, pulsul desfășurării fiind comandat de dominanta cinetică a acțiunii teatrale. Aria, ca și ansamblurile, se sprijină astfel pe criteriul adresarii spontane, al cantabilității, fără a da imaginilor sonore complexitatea unor edificări simbolice, unor largi discursuri simfonizante. Bagajul armonic al operei buffa — al comediei muzicale în general — rămîne și el fidel tradiției relațiilor simple, creatoare ale unui climat expresiv melodic accesibil. Este stilul caracteristic pentru comediile muzicale rossiniene, pline de vervă, sau pentru lirica de simplă cantabilitate a celor create de Donizetti.

---

* Serov, în *Opera și noile ei curente în Germania*, notează următoarea împărțire a tipurilor de operă: *opera italiană serioasă* (opera seria), *opera comică italiană* (opera buffa), *opera semi-serioasă* (semi-seria sau *mezzo-carattere*), *opera mare franceză*, *opera comică franceză*, *opera intermediară* între opera mare și opera comică (fără recitative), *Liederspiel* (sau *Singspiel*), *opera mare națională germană* (*Grosse Oper* sau *Romantische Oper*). — Vezi A. N. Serov. Bibl. 73, p. 390—397.

Acest spirit nu este abandonat de romantismul italian care s-a maturizat prin melodrama lirică, chiar atunci cînd compozitorii urmăresc o dramaturgie mai complexă, cu subtile relații psihologice și modalități de asamblare vădind un evoluat limbaj componistic. *Falstaff* de Verdi, contrar problematicii de tehnică a partiturii, apare, la sfîrșitul secolului, drept o magistrală concluzie a întregii experiențe italiene în genul operei buffa.

Orientarea este oarecum deosebită în opera comică franceză, denotînd profilarea unui gen cu particularități aparținînd teatrului cu muzică, variantă galică a Singspielului german. Aici, concepția melodică este și mai accentuat orientată spre motivica de largă cantabilitate și spre momentul muzical cu specific de divertisment concertant. Sînt elementele care străjuie apariția, după primele comedii muzicale ale secolului XIX, a operetei pariziene. Transferul de la comedia teatrală spre comedia ornamentală cu muzică devine o trăsătură originală a pleiadei de compozitori care găsesc în scena Operei comice din Paris condițiile de lucru prielnice cultivării manierei mondene *, oglindă a unei structuri sociale cosmopolite (printre acești compozitori amintim pe Boieldieu, cu *Califul din Bagdad*, sau pe Auber, cu *Fra Diavolo*, la începutul secolului). Fenomen deosebit de interesant pentru a ilustra forța cu care maniera aceasta se impune în creația timpului, alternarea de numere cu texte declamate rămîne specifică tipului de „Opéra Comique" chiar și atunci cînd lucrarea respectivă nu este caracteristică pentru stilul respectiv. Aceste reminiscențe explică prezența dialogului în versiunea originală a operei *Carmen* de Bizet (ca și aceea a unor numere decorative, detașate de dramă), precum și trasarea acelor succinte recitative cu care Massenet asamblează momentele muzicale ale operei *Manon*. În fine, privind tematica, se poate constata că în comedia muzicală franceză pregnanța motivelor este orientată spre formulări care înlesnesc apariția refrenului ca sistem de organizare a melodiei.

Spiritul comediei muzicale are o traiectorie mult deosebită în teatrul practicat în zona Europei centrale. Relevantă, pentru diversitatea ipostazelor, comedia *Mireasa vîndută* de Smetana apare astfel ca un document impresionant prin unicitatea lui (chiar comparativ cu alte opere comice ale aceluiași compozitor). Este adevărat, în *Mireasa vîndută* constatăm cooperarea mai multor direcții expresive, care conduc spre schița umoristică muzicală sprijinită pe tradiția comediei populare de bîlci și pe practica unui teatru de cuplete

* Vezi P. Bertrand, Bibl. 10, p. 147—150.

naţionale. Pe de altă parte, tradiţia bogată a Singspielului, preluat în varianta mozartiană, nu rezistă multă vreme asalturilor operei italiene. Bijuterii muzicale de genul lui *Abu Hassan* de Weber sînt aproape o raritate în teatrul german. Urmaşii acestui inovator al operei romantice — care excelase în stilul Singspielului chiar privind contopirea lui cu opera basm — se îndepărtează mult de acest gen teatral. Wagner, imaginînd o amplă desfăşurare muzicală în unica sa operă comică, *Maeştrii cîntăreţi*, se sprijină pe alte concepţii, specifice dramei muzicale. Astfel, construcţia este precumpănitor simfonică, marile ansambluri corale şi secţiunile pe mai multe voci se desfăşoară în dimensiunile ample ale teatrului wagnerian în general. Nu înseamnă prin aceasta că Wagner ignoră funcţiile comediei, caracteristicile ei melodice. Unele secvenţe denotă o serioasă preocupare pentru obţinerea unor formulări tematice de alertă cantabilitate, subliniind caracterul dialogurilor de comedie (*Maeştrii cîntăreţi*, act I, scena 2, pag. 48), sau, dimpotrivă, prin sesizarea efectului succesiunii ritmico intervalice, caracterul de satiră al ariilor comice. Sesizăm în asemenea secvenţe încercarea compozitorului de a realiza o tipologie melodică corespunzătoare genului teatral abordat, cu reuşite ce se deosebesc de oricare precedent — dar cu urmări evidente în ecourile wagneriene ale operelor lui R. Strauss (*Maeştrii cîntăreţi*, act IV, scena 5, pag. 466). O altă trăsătură stilistică a operei comice germane, mai aproape de spiritul cerut de acest gen, este prezentă în creaţiile lui Otto Nicolai — *Nevestele vesele din Windsor* — sau Albert Lorzing — *Ţar şi teslar* —, argumentul viabilităţii melodice fiind nu o marcantă originalitate, ci, asemenea compozitorilor francezi, intuirea unor tipuri melodice din circuitul spectacolului muzical accesibil la nivelul publicului din centrele europene (implicit deci asimilarea accesibilităţii italo-franceze în factura melodiei). Fără a le nega existenţa, să remarcăm că stilistic sînt mai puţin interesante decît rezultatele obţinute de Wagner în opera comică, prin mijloace proprii limbajului său.

Înclinaţia spre patetismul sentimentelor, cultivarea cu precădere a melodramei explică absenţa din temperamentul meridional italian a feeriei sau operei basm ca gen teatral muzical (însăşi excepţia celebră a „feeriei" din finalul operei *Falstaff* de Verdi este motivată de alte considerente decît cele care au condiţionat practicarea acestui gen în alte şcoli componistice). În schimb, Weber, urmînd exemplul mozartian, se arată receptiv aces-

tui mod specific romantic de narațiune poetico-muzicală, în capodoperele *Freischütz, Euryanthe, Oberon,* puternic influențat de eșafodajul de sugestii provenind din gîndirea estetică a primelor decenii de romantism literar artistic (și în special de E.T.A. Hoffman). Aceasta se traduce practic într-o lume sonoră în care tipurile melodice se supun situațiilor teatrale diverse, ambianței de fantezie romantică a narațiunilor. În *Freischütz,* spre pildă, se poate limpede observa coexistența unor tipologii melodice contrastante. Pe de o parte melodica lirico-meditativă (provenită din interpretarea sentimentelor într-o viziune romantică realistă), cu linie amplă, cu un desen pregnant, caracteristic pentru personajul Agathei sau, într-o ipostază mai dramatică, personajului lui Max; la această trăsătură se adaugă și sugestii aparținînd imaginilor din lumea înconjurătoare, cu reflexe de intonații aluziv folclorice în scenele de ansamblu și în melodica personajului Ännchen. Pe de altă parte, opoziția caracterologică a tematicii ilustrînd personajele satanice și atmosfera viziunilor fantastice (Kaspar, Samiel, tabloul „grotei lupilor"), cu intervalică frîntă sau cu supradimensionări ale proporțiilor frazelor și nuanțării. Este o modalitate de diferențiere tipologică a melodiei pe care și Wagner o preia, încă începînd cu opera-baladă *Olandezul zburător,* transformînd participările la acțiune, din punct de vedere motivic, într-un mozaic de formulări caracteristice, fie că este vorba de cuplul liric (Senta-Olandezul, o melodică de mare noblețe, cu treptate amplificări de lungă durată, prefigurînd apoteozele sonore ale cuplurilor operelor wagneriene de mai tîrziu), de schița portretistică a personajelor epizodice (Dalland, Cîrmaciul, cu reflexe de cîntece marinărești) sau de descrierea melodică a unor secvențe de viață cotidiană (scena torcătoarelor, cîntecele petrecerilor marinărești etc.). Domeniul fantasticului este prezent prin sugestii leitmotivice și, cu deosebită pregnanță, prin sinteza intervalico-timbrală a momentelor cînd sînt invocate fantasmele corăbierilor blestemați (aproape o *melodie a timbrurilor,* această evocare în actul III deschide perspective surprinzătoare pentru expresivitatea muzical-scenică a operei basm). Urmîndu-l pe Weber — și parțial pe Marschner care îi sugerase poate cel mai evident „misterul mării" în opera sa *Vampirul* —, Wagner păstrează în cumulul de elemente ce-i vor alcătui materialul dramei muzicale un loc aparte domeniului fantastic, deși nu mai apelează totalitar la ambianța *Olandezului zburător.*

Spre deosebire de francezi, care practică doar aluziv — și decorativ — opera basm, cu totul alta este situația acestui gen teatral-muzical în romantismul rus, unde complexitatea ideilor

Scanned with OKEN Scanner

poetice și sonore se împletește cu o factură particulară suflului epopeii populare. Sesizăm o nuanțată gradare a potențialului melodic în realizarea dramaturgică a acestui gen, de la spiritul melodic de largă respirație de baladă al muzicii lui Glinka, pentru *Ruslan și Ludmila* (în care recunoaștem trăsături ale basmului îmbinate cu cele ale „bîlinei" și cu tehnica de caracterizare portretistică după tipologia operei italiene), pînă la conturarea unei ambianțe unitare în viziunile partiturilor lui Rimski-Korsakov. Dominantă pentru întreaga operă, melodica epică a narațiunii din *Sadko* este doar o ipostază a stilului său, completată cu dimensiunile monumentale rezultate din atmosfera orchestrală a viziunilor melodice zugrăvind *Povestea despre orașul nevăzut Kitej* sau transparența coloristică a *Fetei de zăpadă*. Imaginea operei basm se completează cu elanul liric al povestirilor ceaikovskiene, versiune mai accentuat sentimentală a narațiunii, marcată de stilul european german — în *Iolantha* —, sau înclinată spre fantasmele grotești la Musorgski, în *Tîrgul din Sorocinsk*.

Teatral extrem de diversă, opera seria dispune de o largă gamă de expresie precumpănitor romantică prin locul acordat sentimentelor, de la melodramă pînă la drama muzicală, de la tragedie pînă la opera istorică. Este domeniul în care se poate vorbi, de această dată, de solicitarea mai bogată a resurselor expresive oferite de configurația melodică în dependență de situația teatrală concretă. Aceasta deoarece diversitatea ipostazelor dramatice din cadrul genului atrage după sine o variație cvasinelimitată a formulărilor, prin intermediul tuturor elementelor ce înlesnesc exprimarea cît mai completă (deci și prin intermediul melodiei) a elementelor cuprinse în desfășurare. Gen prin definiție mixt — reunind, cum s-a văzut, trăsături de dinamică a acțiunii condiționate de opțiunea asupra tematicii literare inspiratoare —, opera seria reprezintă în romantism un domeniu mult mai complex decît ceea ce a însemnat în tradiția secolelor anterioare.

Melodrama lirică — într-o accepțiune mai largă a noțiunii, ca un tip de spectacol liric apropiat de formele de manifestare sentimentală a creatorilor italieni în perioada afirmării plenare a romantismului — va solicita o anumită factură a melodicii, impregnată de acel patos emoțional vocal care se întrevede în majoritatea opțiunilor stilistice îndreptate spre aspectele pasionale încă începînd cu Donizetti (mai ales în scenele „cheie" ale melodramelor sale, de la *Lucia di Lammermoor* pînă la unitara con-

cepție a desfășurării dramatice din *Favorita*)*. Ea este argumentul expresiv principal al concepțiilor stilului melodic bellinian și face parte din complexitatea ascensiunii dramaturgice a stilului verdian epopeic. Fie că este cazul unor opere bazate pe tematică istorică, literară sau socială, trăsătura maximei solicitări a trăirilor emoționale este la Verdi o constantă linie de forță prin care opera seria își capătă o nouă configurație, proprie romantismului italian, devenind melodramă lirică și evoluînd mai apoi spre drama muzicală. Bineînțeles, alegerea unor extrase ilustrînd acest aspect nu se vădește utilă, căci avem în vedere întreaga concepție stilistică a melodicii verdiene, definită în ansamblul ei printr-o unitate a soluțiilor dramatice potențat expresive. Genul melodramei reprezintă, din acest punct de vedere, aspectul majoritar al epocii în Italia (și la reprezentanți mai puțin marcanți prin numărul creațiilor lor păstrate în repertoriul teatrelor, ca Ponchielli sau Boito), profilul melodic respectiv putînd fi recunoscut aproape în oricare dintre partiturile creatorilor menționați.

Trecînd de perioada în care se vădesc interferențe stilistice mixte în teatrul de operă practicat la Paris — teatru cosmopolit prin înseși opțiunile diverse ale unui Meyerbeer, Spontini, Auber și chiar Gounod, suprapunînd expresivitatea melodică decorativului sau patetismului demonstrativ —, aceluiași spirit al melodramei lirice, cu trăsături personale stilistice, cu diferențieri considerabile în concepția asupra cantabilității și arhitectonicii microstructurilor, îi corespund creațiile teatral muzicale ale lui Bizet și Massenet. Tocmai prin configurația melodicii, creația acestor muzicieni aparține tradiției romantismului timpuriu, îmbogățită cu experiențele ultimelor decenii ale secolului. Prin această lume a melodiei melodramei lirice franceze se restabilește de altfel un echilibru expresiv al conținutului într-un domeniu în care școala franceză fusese — cu unele excepții pentru Berlioz — tributară unui evident formalism. Căci, de la Spontini și Auber, de la *Hughenoții* sau *Africana* lui Meyerbeer, stilul teatral de „grand opéra" avusese drept consecință un univers melodic specific, înclinat spre manieră în defavoarea autenticității melodramei lirice romantice (fapt observabil și la A. Thomas, cu *Mignon*, Gounod, cu *Romeo și Julietta* sau *Mireille*, unde doar într-o anumită măsură putem spune că descifrăm un posibil echilibru între manierism și veritabilul sens realist al teatrului muzical).

---

* Vezi, pentru istoricul melodramei în secolele XVIII—XIX, Fr. Ticker, Bibl. 80, p. 477 și P. Bertrand, Bibl. 10, p. 110—111.

Pentru melodrama lirică, mai vezi și E. Helm, Bibl. 38, p. 75—76; A. A. Abert, Bibl. 30, p. 34—35.

Nu se pot face consideraţii asemănătoare în privinţa teatrului wagnerian, în a cărui evoluţie recunoaştem moştenirile artistice ale predecesorilor, în special ale gîndirii beethoveniene şi dramatismului muzical weberian. La Wagner, opera seria parcurge drumul ascendent de la tipologia tradiţională (*Zînele, Dragostea interzisă*, parţial *Rienzi*) spre o ipostază proprie compozitorului, devenită o formulă caracteristică în epocă — *drama muzicală*. În acest cadru nou al operei seria constatăm o consecventă suprasolicitare a procedeelor de tensionare intervalică a melodiei. Devenind, în condiţiile particulare ale evoluţiei compozitorului, un gen teatral-muzical, drama muzicală deschide un capitol aparte în istoria artei melodiei romantice. Este drumul melodiei care nu urmează itinerariul melodramei, ci tendinţele de sintetiză ale simfonismului celei de a doua jumătăţi a secolului. Acest aspect, într-o permanentă devenire de-a lungul operelor wagneriene importante, explică conceperea unor fraze de ample dimensiuni la care ajunge compozitorul în ultima sa capodoperă, *Parsifal*, sinteză culminativă a ideii melodice infinite şi plurifuncţionale (pe planul ritmicii, intervalicii, armoniei).

Reunind trăsături ale operei seria, melodramei lirice, tragediei muzicale şi comediei lirice, opera rusă prezintă o interesantă configuraţie în care melodica italiană apare ca un fundal pe care se suprapun sonorităţile specifice romanţei de epocă. Este o configuraţie sesizabilă în scriitura lui Dargomîjski şi Glinka, rămînînd prezentă pînă la Ceaikosvski şi Rimski-Korsakov. În aceste condiţii, cu atît mai interesant este profilul unui stil melodic particular în *Dama de pică* şi *Eugen Oneghin* de Ceaikovski, unde datele literar-poetice descriind o anumită ambianţă (sau mai mult chiar, o anumită mentalitate expresivă particulară epocii) au un rol determinant. Factura teatrală puşkiniană implică sfera melodicii pe un drum al echilibrului stilistic în care soluţiile sînt orientate mai mult spre dramaturgia franceză de la sfîrşitul secolului. Configuraţia stilistică îngăduie aici observarea unei importante cotituri spre alte orizonturi de exprimare melodică, ce devin caracteristice unui gen teatral cu subtilităţi de descriere psihologică nemaiîntîlnite în ansamblul operei romantice. Este de fapt însuşi patetismul trăirii tipic romantice care dă naştere acestei individualităţi muzicale, cu supralicitarea tensiunilor emoţionale, traduşă în acel unic balans de crescendouri şi decrescendouri ce aparţin muzicii lui Ceaikovski în general. De altfel, însuşi compozitorul mărturisea această tensionare patetică : „Ceea ce preţuiesc mai mult

în muzică este capacitatea ei de a *exprima pasiunile, suferințele noastre*" — îi scria el Nadejdei von Meck *.

Categorie oarecum individualizată în secolul XIX, prin abordarea tematicii pregnant militante, separîndu-se de ansamblul operelor provenite din genul operei seria, teatrul muzical istoric aduce o contribuție aparte în diversitatea stilistică a speciei respective. Opera istorică alătură conflictului de caractere și pasiuni specifice melodramei lirice și dramei muzicale un conflict de plan mai general, de esență socială. În acest sens, mai ales începînd cu Verdi, se constată o selecție melodică proprie, îndreptată spre o largă generozitate a frazelor, spre o anumită factură de accesibilitate, cu adresare subliniat socială ce trebuie să acționeze și dincolo de limitele scenei. Nu este cazul operelor verdiene luate în întregime, ci al anumitor secvențe determinate de specia istorică, avînd corespondente în teatrul romantic al epocii (poate în primul rînd în atitudinea militantă a unui Victor Hugo). Astfel, reținem în special factura melodică a corurilor, pe care astăzi am putea-o încadra în sfera cîntecului de masă, precum și formulările succinte ale cabaletelor eroice. Asemenea secvențe se detașează din contextul partiturii, dînd relief și strălucire melodicii, vigoare afirmării genului teatral (devenit mai tîrziu, tocmai datorită lui Verdi, un gen ce trebuie privit separat de restul lucrărilor provenite din tradiția operei seria). Comparînd realizările verdiene cu opere care simulaseră actualitatea prin alegerea unor subiecte avînd drept argument istoria (cum ar fi seria de lucrări aparținînd tipului de „grand opéra" a lui Meyerbeer), cu opere angajate pe făgașul atitudinii revoluționare a interpretării faptelor, constatăm în cel de al doilea caz o fericită îmbinare a melodramei lirice cu metalul prețios al melodicii de autentică popularitate; ceea ce se traduce în fapt prin acea cantabilitate ritmată simplu, cu simetrii evidente ale frazelor și echilibrată desfășurare a culminațiilor. Sugerată de marele ecou al creațiilor italiene, opera istorică este rar prezentă ca gen teatral-muzical definit în creația altor compozitori, atrăgînd și pregnanța unor idei stilistice originale. Scenele de epocă, fastuoase, au la Wagner o importanță secundară, episodică, nu o funcționalitate socială care să solicite opțiuni în melodică. Pe de altă parte, în lucrări de inspirație istorică, reprezentanții școlilor naționale se îndepărtează relativ puțin de tipologia scriiturii verdiene, în pulsația ritmurilor de marș sau fervoarea incantațiilor eroice (fapt lesne de constatat în epigonismul operelor istorice ale lui Erkel sau Moniuszko). În schimb, de la prima abordare a acestui

* Vezi Ceaikovski, Bibl. 20, p. 44.

gen teatral, la sfîrşitul deceniului al patrulea, Glinka defineşte o atitudine personală care deschide calea operei istorice în cadrul şcolii naţionale ruse. Dincolo de anumite elemente comune cu muzica italiană în scriitură, dimensiunea epopeică a poeticii devine şi dimensiunea expresivă a muzicii, cu profil accentuat în secvenţele de mare importanţă dramaturgică. Orizontul se lărgeşte la Musorgski, creatorul unei „subspecii" a operei istorice, *drama muzicală populară*, supusă principiului integrării melodiciî în conţinutul poeticii. Viziunea musorgskiană nu se mărgineşte la evocarea sonoră a unor timpuri şi locuri, aşa cum fusese imaginată opera istorică la Borodin sau Rimski-Korsakov. Ea se bazează pe suprapunerea ideilor dramaturgice cu caracterizarea mediului social, prin mijlocul specific teatrului muzical, sugestia sonoră a melodiciî. Conflictul devine astfel eminamente muzical, dar dependent de cel dramatic-istoric. Nu mai întîlnim la Musorgski tipuri melodice pure, preluate ca atare din melodica populară pentru diferite categorii de personaje (modalitate sugerată de Glinka şi utilizată şi de Borodin), ci o tipologie melodică complexă, dependentă şi totodată determinantă în relaţia cu ideile unitare ale problematicii istorice. Din relaţia intimă a caracterizărilor sonore melodice reiese una dintre trăsăturile pregnante ale gîndirii polifonice a compozitorului (o polifonie a contrastelor de nuanţe, trecînd insesizabil de la Pimen la Dmitri, de la Boris la Şuiski, în memorabilul *Boris Godunov*). Importanţa funcţionalităţilor expresive ale melodiciî în cadrul genului teatral respectiv este ridicată la nivelul de componentă esenţială a dramei, fără a prezenta similitudini cu procedeul leitmotivicii wagneriene. Din confluenţa acestor factori ce constituie conţinutul dramei muzicale populare, desprindem cu claritate rolul particularizant stilistic al melodiciî pentru genul teatral adoptat. Analiza micro şi macrostructurilor nu relevă aceleaşi semnificaţii ca în alte opere aparţinînd acestui gen. Din punctul de vedere al relaţiei dintre genurile muzical-teatrale şi melodică, constatăm aici o opţiune de ansamblu care a devenit caracteristică pentru trăsăturile originale ale unei personalităţi creatoare.

Trecînd de la un gen la altul, observaţiile privind această relaţie apar strîns legate de celelalte consideraţii formulate asupra domeniului poeticii. Dacă cuvîntul şi-a dezvăluit importanţa, de la sugerare pînă la tipologiile formale ale frazării, în ceea ce înseamnă concretizarea desfăşurării muzicale a operei ca un gen definit prin succesiunea tuturor componentelor sale într-un complex paralelism, trăsăturile fiecărui gen teatral în parte determină

consecinţe vizibile, extrem de clar puse în valoare datorită disponibilităţii afective şi personalităţii creatorilor. Prin aceasta se explică nu numai diversitatea ideilor melodice, ci însăşi diversitatea facturilor dramaturgice care, în secolul XIX, a atins o varietate ce nu-şi are egalul decît în vastul ansamblu de genuri apărute în toate categoriile de creaţie artistică. Nu este surprinzător deci să constatăm, la mijlocul secolului, idei care vor fi valorificate de-abia cu decenii mai tîrziu. Astfel, ciclul de lieduri, cuprinzînd treptat şi problematica dramaturgiei succesiunii secvenţelor, precede — cum ar fi ciclul *Viaţă şi dragoste de femeie* de R. Schumann — „inventarea" monodramei lirice de către Schönberg, iar îndreptarea liedului către dimensiunile vocal-simfonice indică la Wagner investigarea unei alte perspective a aceluiaşi gen. Relaţia analizată în acest capitol, odată cu marele avînt al diversităţii formulelor de operă, fertilizează şi alte domenii ale muzicii romantice, pornind de la imagini poetic-muzicale pregnant melodice.

Scanned with OKEN Scanner

Melodica—Tradiția și inovația

Genul operei a fost neîncetat un domeniu al confruntărilor dintre acceptarea convențiilor expresive ale perioadei precedente și impunerea ca necesitate a ruperii acestor convenții, mai bine zis o permanentă echilibrare între ponderea pe care o are obișnuința utilizării unor soluții și nevoia captării prin noutate — la nivelul tuturor componentelor genului — a interesului. Finalmente, această confruntare se reduce la opoziția creatoare dintre acceptarea unei tradiții și asimilarea inovațiilor, considerate elementul dinamizator al evoluției limbajului muzical. Complexă în toate epocile, această confruntare devine pregnant actuală în secolul XIX, secolul marilor căutări spre noutate, spre noi formule și formulări artistice. Bineînțeles, este o problemă de mare amplitudine, care poate fi luată în considerare la nivelele diferențiate ale componentelor genului, de la cele poetice, literare, ideologice la cele muzicale. De altfel chiar în configurația uneia dintre aceste componente — fie poetică, fie sonoră — factorul opoziției dintre tradiție și inovație se manifestă variat, operînd nuanțat în direcția particularizării limbajului. Dependența de epocă este aici primordială. Pentru a analiza acest dialog de specificitate stilistică, însumînd esența valorilor trecutului și potențialul de devenire al viitorului (în interpretarea dialectică, devenind o ipostază a unei alte tradiții, la rîndul său), plasarea atitudinii creatoare între parametrii temporali ai unei anumite perioade se impune din principiu. Iată de ce, deși artificial ca criteriu ordonator, în împărțirea pe perioade stabilite teoretic, cu semnalarea limitelor definitorii, principiul istoric are și aici un rol precumpănitor. Altminteri, nu am putea aprecia prezența factorului inovator în timp, atunci cînd pentru secolul XX elementul respectiv este depășit de contemporaneitate, devenit acum o caracteristică a tradiției. Dialectica transformărilor este, credem, particular potrivită compartimentelor ma-

nifestării genului operei, presupunînd însuşi domeniul melodicii, ca dimensiune caracterizantă şi definitorie a stilului.

Se poate vorbi de tradiţie şi inovaţie în relaţie cu melodica operei romantice ? Poate această relaţie să determine anumite configuraţii stilistice specifice formulărilor melodice ? Abordarea acestor chestiuni solicită imperios o privire de ansamblu asupra genului, însumînd o mare parte din observaţiile consemnate în capitolele anterioare. Reflexele noului, ca şi semnele păstrării facturii tradiţionale sînt în melodică rezultatul unor confruntări ce privesc şi alte domenii ale limbajului muzical, cel al configuraţiilor armonice, polifonice, al structurilor ritmice, al concepţiilor inovatoare asupra timbralităţii, agogicii, dinamicii, componentele ce constituie cadrul alcătuirii formelor ; şi, fireşte, relaţiile colaterale cu dramaturgia şi poetica, cu progresul obţinut în diversitatea ipostazelor genurilor teatral-muzicale.

Melodica a suferit o radicală schimbare a profilului ei de-abia la începutul secolului XX, consecinţă a modificărilor esenţiale în zonele tonalităţii şi concepţiilor asupra funcţionalităţii tematismului. Atonalismul, estetica expresivităţii în formularea serială, atematismul, iată aceste principii care deschid alte orizonturi aparţinînd precumpănitor inovaţiei ca atitudine a creatorului, cu rezultate ce marchează melodica. Cu un secol în urmă, la „pragul" temporal precedent, încheierea epocii clasice semnala finalizarea procesului de definitivare a unei alte inovaţii cu profunde implicaţii în limbajul sonor. Definirea *temei* ca o formă expresivă închegată de expunerea sonoră a unei idei muzicale, cu o specificitate estetică a configuraţiei, capabilă să constituie în sine un nucleu, era principala cucerire a căutărilor creatoare în drumul spre echilibrul tuturor componentelor muzicii simfonice, camerale sau teatrale. Dacă cele menţionate privind secolul XX arătau spre ce a tins — nu totdeauna conştient — inovaţia pe parcursul perioadei romantice, tocmai configuraţia fermă a tematicii * devine terenul specific, provenind din clasicism, al păstrării tradiţiei. La această confruntare de direcţii ce ne apare drept fundamentală pentru dinamica evoluţiei limbajului muzical romantic — nu numai în operă, ci şi în celelalte modalităţi de exprimare, simfonică sau instrumentală — se adaugă contribuţia inovaţiilor tratării vocale, ale modificărilor de concepţii privind arta orchestraţiei, care

* Desigur, *tema* este supusă unei potenţări expresive specifice gîndirii programatice a romanticilor, pe care am denumi-o o lărgire a modului de exprimare clasic, bazat pe celule motivice asamblate.

nu sînt lipsite de importanță în procentajul de căutări ce schimbă treptat ponderea tradiției de-a lungul secolului XIX.

Fixarea imaginilor prin intermediul *temei* este firească și pentru primele decenii ale secolului, tocmai prin natura puternic caracterizantă a nucleurilor ritmice și intervalice. Nu s-ar putea spune că există situații solicitînd renunțarea la temă, cu atît mai mult cu cît sistemul tematic rămîne încă și la baza genurilor simfonice și camerale. Dar deja în aceste genuri efortul compozitorilor este îndreptat spre suprafețele intermediare, situate între enunțurile tematice, sau, dimpotrivă, spre lărgirea tematismului și a succesiunii motivelor pe perioade sonore depășind funcționalitatea expoziției sonatei. Într-un fel sau în altul se investighează în direcția eliberării de logica beethoveniană, care odată cu ultimele lucrări epuizase resursele unei anumite dramaturgii muzicale. Preluarea concepțiilor tematice este prezentă în majoritatea lucrărilor din genul operei, într-o ipostază lipsită de asperitățile unor reformulări observabile în alte genuri. Interesant însă că, prin compensare, tematismul se modifică treptat în operă, își diversifică aspectele expresive prin relațiile cu poetica. (Trebuie văzut în această direcție și aportul marcant al experiențelor componistice în domeniul miniaturii vocal-instrumentale, și ea condiționată de poetizarea muzicii, implicit de schimbarea modalităților de caracterizare sonoră.) Constatăm astfel o treptată lărgire a frazării melodice, o detaliere a sensurilor intervalice și ritmice care conduce spre înlocuirea mozaicului de teme cu modalitatea „desfășurării" sonore, ajungînd în ultimele decenii ale secolului la ipostaza superioară stilistic a declamației dramatice. Parcurgerea textului, „citirea" lui în împrejurări emoționale modificate de sensibilitatea romantică, atrage după sine firească inovație a înlocuirii treptate a alternanței recitativului cu momentul muzical, prin formulări intermediare, marcate de valoarea accentelor expresive. Nu se renunță la acțiunea cinetică a cuvîntului, dar lărgirea aceasta a discursului melodic se vădește în dimensionarea pe arcuri din ce în ce mai ample a melodiei multor arii legate logic de pregătirea tot melodică a introducerii ce luase locul recitativelor. Tema, în accepțiune tradițională, nu dispare. Ea poate fi înțeleasă însă ca un principiu de organizare a reperelor formei muzicale. Din ce în ce mai spațiate, motivele inițiale și cele de concluzionare ale temei tind să corespundă cadrului ce delimitează dimensiunea frazelor dramatice sau ale secțiunilor muzicale ample.

Atitudinea compozitorilor față de fondul folcloric, deliberata asimilare a sugestiilor pe planul imaginilor sonore (urmărită mai îndeaproape în capitolul următor), nu este însă numai o alterna-

tivă pe plan estetic, ci și o inovație a artei alcătuirilor melodice, specifică artistului romantic. Comparînd importanța acordată în epocă acestui domeniu, de creație populară, cu ponderea lui în clasicism, este evident că reacțiile pledează pentru o altă ipostază, în care se schimbă însăși ideea de temă în favoarea celei de formulare melodică „în spirit" popular, nu numai în cadrul vechi al divertismentului, ci cu importanță expresivă conștientizată.

Se aprecia că nu există asperități în drumul evolutiv al *temei* operei romantice. Tocmai această constatare pledează pentru noua înfățișare a conceptului tematic în inovația principală a universului muzical romantic — *leitmotivul* și *leittema*. Maximă concentrare motivică prin pregnanță intervalică, ritmică (și parțial armonică), această ipostază a temei în romantism își modifică structural funcțiile față de relațiile tematice clasice, depinzînd precumpănitor de dramaturgia muzical-poetică, și nu de arhitectonica dramaturgiei dialecticii formei de sonată sau lied. Adică, o organizare subiectivă particulară care ia locul celei de formă acceptată în general. Calea care duce la acest procedeu prin definiție legat de drama muzicală romantică este însă o cale de treptate transformări în căutarea unor elemente noi de logică a discursului într-un climat încă pregnant tonal (deci bazat pe relații tradiționale). Nu se mai poate afirma astăzi că Wagner a „inventat" acest efect expresiv melodic, dar nici nu se poate susține că procedeul a devenit un sistem general al romantismului, transformînd discursul sonor într-un mozaic alcătuit din simboluri și idei supuse traducerii fidele a sugestiilor literare. Adevărul se află la mijlocul drumului, cu tendințe de justificare artistică variabile de la un compozitor la altul (uneori leittema sau leitmotivul apărînd ca o consecință, alteori ca o opțiune majoritară a sistemului dramaturgic). Prima etapă de ivire a acestui procedeu inovator își manifestă existența în cadrul uverturii din perioada clasicismului, prin panoramizarea materialului melodic reprezentativ pentru desfășurările ulterioare, urmînd apoi să fie recunoscut pe parcursul dramei muzicale. Acest primat al semnificațiilor tematice, dincolo de rigorile formei (sonata și simfonia ca stadiu maxim de evoluție), este însă manifestat incipient, fără delimitări funcționale ostentative, de altfel nepotrivite cu momentul ascensiunii principiilor de arhitectonică clasică. Totuși, semnificațiile dramatice se deosebesc pregnant atunci cînd compozitorii, asemenea lui Mozart în Uvertura la *Don Giovanni* (cu tema semnificînd destinul eroului), gîndesc deja romantic drama muzicală. Și reîntîlnim aceleași aspecte cînd Mozart formulează un prim leitmotiv în acordurile de

„legendă“ ale Uverturii la *Flautul fermecat* (reluate în momentele de răscruce ale desfășurării narațiunii). Cu *Leonora III* și *Egmont*, Beethoven ne conduce spre asociații de idei leitmotivice topite în ansamblul formei sonată, dar prezicînd o viitoare desprindere în direcția noutății dramatice a poemului simfonic romantic. Astfel ajungem la maturitatea limbajului weberian, care reprezintă clar, cu hotărîte semnificații, un principiu nou de arhitectonică melodică, bazat pe imagini melodico-armonico-timbrale de sine stătătoare (motivul „prăpastiei lupilor“ este în acest sens deosebit de semnificativ în expresia operei fantastice romantice, cel mai puternic legat de stilistica prewagneriană a teatrului bazat pe imagini melodice de referință).

De la pragul primelor două decenii ale secolului, în care Weber atinsese prima culminație a inovației tematice, drumul pare să urmeze două căi deosebite. Opera seria și opera buffa italiană, ca și opera franceză romantică, aleg din această experiență doar anumite trăsături, transformîndu-i semnificațiile leitmotivice în manieră de descriere tradiționalistă melodică a împrejurărilor faptice. Pentru Rossini, Bellini sau Donizetti, leitmotivul nu există ca atare, dar o anumită particularizare a formulărilor legate de fiecare personaj este vizibilă (și mai liberă decît în opera clasică). Foarte tîrziu, după primele creații prea legate de predecesori, se poate aprecia că Verdi utilizează leitmotivul și mai ales leittema ca procedeu expresiv independent de structura operei tradiționale. Urmărim aici faze deosebite, pornind de la înțelegerea unor necesități contemporane și ajungînd la un limbaj organizat pe aceste relații, evoluție care corespunde etapelor de încercare a acestei inovații și apoi de adoptare a ei ca un procedeu obișnuit al muzicii romantice. Pentru Verdi pare mai interesant stadiul incipient — paralel cu începuturile activității wagneriene, denotînd o independență creatoare mai accentuată. Este cazul operei *Rigoletto* și mai ales al operei *Traviata*, unde leitmotivica este utilizată cu o mare subtilitate, deși negată ca sistem de compozitor *.

A doua cale este cea pe care Wagner valorifică intens acest procedeu devenit unul dintre pilonii dramei muzicale prin recepționarea unor idei plasate pe această filieră în muzica simfonică programatică (poate în primul rînd a „ideii muzicale fixe“ utilizate de Berlioz în *Simfonia fantastică*, dar nu și în domeniul operelor sale). Desigur, pentru Wagner această inovație își afirmă treptat importanța, într-o adoptare a semnificațiilor leitmotivice

---

* După cum remarcă R. Leibowitz în referirile la studiul lui Marcel More, citat în cap. *Verdi*, Bibl. 51, p. 210—211.

și leittematice cu o orientare bivalentă, melodic și armonic, domeniul ritmic părînd mai puțin solicitat decît cel al relațiilor intervalice. Prin această disociere a componentelor tematice, cu o dublă interpretare a relațiilor sonore în succesiune și simultaneitate, compozitorul obține o simplificare a ordonării temporale a desfășurării, condiționată de complexitatea momentului în sine cu semnificații multiple. Dar, totodată, prin desprinderea elementului tematic de obligativitatea unor deveniri dezvoltătoare, prin independența pe care i-o acordă pe parcursul dramei, el pregătește apariția atematismului (așa cum supradimensionarea suprafețelor relațiilor armonice premerge atonalismului, în ultimele sale lucrări). Căci, generozitatea melodică, arcadele marilor teme presupun în sistemul leitmotivic o detașare aparte în cadrul construcției, nefiind decît parțial dependente de microstructurile ce alcătuiesc desfășurarea simfonic-vocală propriu-zisă. Wagner cultivă în paralel — și aceasta este o a doua trăsătură inovatoare a stilului său — conceptul unei melodici suprastructurale desfășurate melopeic și semnificațiile motivice ale tematismului simbolic. El deschide astfel o nouă perspectivă a melodicii, liberată de cadrul limitativ al formelor tradiționale. Privită izolat de precedente și urmări, concepția sa simfonizantă este firească, și îndeplinește obligațiile funcționale ale dramei monolit. În ansamblul istoric al romantismului, ea apare însă ca cel mai de seamă aport inovator al compozitorului. Aminteam la începutul capitolului de prezența declamației melodice (pe plan vocal și instrumental) drept o fază superioară a cineticii recitativului. În apogeul stilului wagnerian această declamație este pentru compozitor o modalitate cu totul nouă de expresie melodică, principalul argument în evadarea din formele închise (consecință a inovației formei operei fără numere delimitate tradițional). Să nu se creadă însă că, în acest domeniu, Wagner este singurul inovator sau că cei care au apelat la procedee asemănătoare s-au sprijinit doar pe experiența compozitorului german *. Cu alte trăsături stilistice, declamația muzicală este prezentă și în creația compozitorilor contemporani lui. Dacă nu se poate vorbi de o soluție totalmente valabilă expresiv la Berlioz (asimilată însă mai tîrziu de Massenet, dar nu ca epigon al wagnerismului) sau permanent cultivată de Verdi **, ea apare cu trăsături interesante novatoare în școlile naționale.

Cu diferențieri pregnante, declamația dramatică aparține domeniului inovației și în concepțiile melodicii musorgskiene. Va-

---

* Vezi A. Coeuroy, Bibl. 22, p. 82.

** Vezi Ch. Alb. Reichen, Bibl. 62, p. 155.

Scanned with OKEN Scanner

riatele ei ipostaze, de la factura desfășurărilor în arioso pînă la structura complexă a ritmicii prozodiei, scriitura sa reflectă o însumare de elemente expresive supuse unei noi sinteze. Valoarea sonoră a cuvîntului, resursele cadențiale ale metricii înlănțuirilor de cuvinte, păstrarea fondului intonațional popular străvechi și culorilor concretizării registrelor instrumentale și vocale, iată tot atîtea dimensiuni ale melodicii sale. Dacă Wagner construiește bazîndu-se pe logica unor circulații orizontale paralele (melodică, text și semnificație leitmotivică), Musorgski concepe acest paralelism prin combinarea întrețesută a componentelor. Rezultatul este parcurgerea muzicală a dramei eliberate de tipare stabilite de tradiție, dînd profilul unor largi suprafețe sonore, o construcție melodică de amplă respirație, vădit modificată față de specificul însuși al gîndirii predecesorilor săi. Bineînțeles, nu trebuie absolutizată această caracterizare, căci uneori compozitorul apelează la forme delimitate melodic pe cicluri închise, corespunzînd unor necesități de expresie specifice genului (mai ales atunci cînd, prin cîteva trăsături specifice, caracterizează un personaj). Și totuși, dacă dincolo de parametrii stilistici ne îngăduim comparația, fără a forța fireștile granițe de limbaj muzical al epocii, cu declamația recitativică monteverdiană (sau a altor contemporani ai lui Monteverdi), înțelegem că atitudinea inovatoare a lui Musorgski nu este decît o reinterpretare argumentată logic a principiilor de teatru muzical în care melodica slujește ideea și coerența dramatică, nelăsîndu-se subjugată de decorativism, manierism sau virtuoazitate vocală. Celebrul adagiu verdian, *„torniamo all'antico e sarà un progresso"*, are în acest sens înțelesuri mai adînci, demonstrînd orientarea unor principii de creație cu largă rezonanță în judecarea contribuțiilor inovatoare estetice ale muzicii.

Privind ansamblul materialului melodic al perioadei romantice ca perioadă de tranziție între clasicism și epoca contemporană, apartenența ei la tradiție este evidentă în concepția funcționalității intervalelor. Construcția pe numere închise — multă vreme prezentă încă la compozitorii primei jumătăți a secolului XIX — se simte și în simetriile arhitectonicii melodiei, în legătura cu formele logice ale dramaturgiei muzicale mozartiene. Atîta timp cît avem de-a face cu recitative, arii, ansambluri mici sau mari, o seamă de soluții se repetă în structura desfășurărilor, chiar dacă înnoirile în domeniul expresiei sînt prezente. Tradiția — ca experiență valoroasă și deplin verificată — impune în asemenea cazuri schemele finalurilor de numere, colaborarea melodiei cu mersul armonic concluzionant, interdependența ei cu acompaniamentul. Spațiul rezervat

originalității, în inventarea de noi structuri, este pentru acest fel de operă, vecină cu cea tradițională, destul de restrîns în ceea ce privește eliberarea de schemele practicate de clasicism. Tocmai în lărgirea acestui spațiu, în creșterea procentajului de minimă libertate în desfășurarea sonoră, constatăm lina desprindere de practica tradițională, mersul evolutiv al conceptului melodic spre un orizont nou. Este semnul abia vizibil al progresului expresivității, desprinderea înceată, fără accidente în intervenția inovațiilor, care face ca într-un moment dat să ne aflăm într-o situație neașteptat de nouă. Privind opera italiană — cea mai specific angrenată în acest lent proces evolutiv —, observăm că în cea de a doua jumătate a secolului elementul melodic conturat după criteriile tradiționale a devenit din substrat permanent al organizării discursului efect necesar unui anumit context. Iată, spre pildă, contrastul pe care își bazează Verdi confruntarea de caractere în *Otello,* delimitînd zbaterea frămîntată a personajelor (o declamație dramatică pregnant teatrală) de aspectul configurației sociale a aparențelor (frazele protocolare, în stil clasic, care deschid și încheie duetul Desdemona-Otello). În aceeași categorie de efecte — deci tot o atitudine novatoare — se plasează și ironicele reverențe melodice ale Doamnei Quickly din *Falstaff.* Și pentru că am reamintit originalitatea concepțiilor verdiene din *Falstaff,* trebuie subliniat că în această partitură Verdi oferă cea mai însemnată sinteză dintre tradiție și inovație pe tărîmul melodiei operei italiene. Utilizarea tipologiilor motivice diferențiate stilistic, ca mijloace de caracterizare, apelarea la secvențe închise — arie, romanță, cîntec de pahar — pentru a da conținutul unui moment anume, cu libertatea de a mînui trăsăturile melodicii respective în sens parodic, ironic sau descriptiv, dezvăluie o bogată experiență și o detașare de arhetipurile tradiționale care nu mai condiționează factura generală a muzicii. În special finalul operei, cu impresionanta construcție a fugii, arată o intensă melodizare a complexului polifonic riguros construit. Subiectul fugii, alcătuit din elemente melodice ce s-au făcut deja auzite pe parcursul operei, este în sine o formulare de cuprinzătoare sinteză a tuturor datelor stilistice specifice cantabilității italiene. Nu un leitmotiv melodic, ci o concluzie extrem de concentrată, acest subiect definește însăși coexistența, aparent imposibil de realizat, în același corp artistic, a tradiției și inovației. Dacă comparăm concepțiile clasice asupra melodiei — o intensă solicitare a ei pentru rezolvarea tuturor problemelor dramaturgiei reieșind din argumentul narațiunii — cu variatele atitudini adoptate de către compozitorii romantici, trebuie recunoscută o imperceptibilă modificare privind însuși rolul acestui element în configurația narațiunii. Fie că melodia nu mai este tra-

Scanned with OKEN Scanner

tată ca atare, fie că ideea principală este plasată în registrele orchestrale, altă dată mai ales rezervate acompaniamentului, opțiunile de la începutul secolului ajung să fie mult diferite la încheierea lui. Marea inovație a romantismului în acest domeniu este pregătirea aproape completă a genului pentru o altă melodică, la pragul apariției impresionismului, expresionismului și verismului. Și în acest drum, indiferent de evoluțiile stilistice particulare — care își păstrează conținutul în cele trei mari curente de la începutul secolului XX —, ascensiunea este similară, dovedind o organică unitate în varietatea aspectelor căutării noului. După parcurgerea secolului XIX, opera, poate mai mult decît alte genuri, face practic imposibil de acceptat manifestarea epigonismului.

Melodica — Conceptul național

Parcurgînd etapele precedente ale analizei configurațiilor stilistice care caracterizează domeniul melodiei de operă, în perioada romantică, s-a apelat deseori pentru limpezirea unei importante suite de aspecte la principalele școli componistice europene. Nu numai în romantism, dar mai ales în condițiile avîntului ideologic al națiunilor mari și mici pentru afirmarea trăsăturilor lor specifice, aceste școli componistice sînt exponente ale culturilor muzicale naționale *. Poate în nici un alt gen manifestarea trăsăturilor distinctive nu s-a evidențiat cu o pregnanță atît de vădită ca în teatrul muzical, gen care reunește valorile poeticii și sensibilității artistice complexe într-o îmbinare capabilă să asimileze și să redea diversele ipostaze ale spiritului național. Nu trebuie desigur exclusă din configurația școlilor naționale, atît de puternic reliefate în secolul XIX, evoluția unora mai puțin importante în abordarea operei. Limitîndu-ne la cele menționate pe parcursul analizelor — culturile de mai veche tradiție, germană, italiană, franceză, culturile relativ mai tîrziu intrate în ansamblul european, reprezentate prin școlile rusă, cehă, poloneză, ungară —, s-a ținut seama de principiul unei selecții impuse de ponderea pe care o are opera în definirea școlii respective. De asemenea, trebuie subliniat că, în afara principalelor drumuri creatoare ale muzicii germane, italiene, franceze și, apoi, ruse, prezența genului operei își manifestă existența diferențiat, oglindind în parte trăsăturile specifice drumului de ansamblu al evoluției genului.

Prezența conceptului național este esențială, după cum s-a văzut, în aproape toate relațiile care privesc organismul muzical complex al operei și relațiile speciale cu melodica. Mai ales dacă se ține seama că, chiar dincolo de problemele legate de melodică, specificul

---

* Vezi studiul lui C. Brăiloiu, *Les écoles nationales*, Bibl. 15, p. 661—672.

Scanned with OKEN Scanner

național este o realitate a întregii estetici și arte romantice, ca o opțiune deliberată a artistului — deci și a muzicianului —, dar și ca o consecință ivită fără direcționări prealabile. Cu sau fără voia artistului, acest aspect este marcant pentru oricare creator sau gînditor care există într-un perimetru social istoric determinat, rezultat al devenirilor complexe ale structurii sociale a secolului XIX. Conceptul național este una din dimensiunile fundamentale ale romantismului, situîndu-se în domeniul celor mai generale, dar și celor mai particulare, manifestări ale gîndirii artistice fortuit angajate în problematica politico-ideologică.

Considerînd asimilate observațiile privind conceptul național în diferitele ipostaze ale relațiilor melodicii cu elementele operei — cercetarea și scrisul muzicologic neavînd posibilitatea exprimării simultane a problemelor, pentru a face firească enunțarea ideilor și a problemelor artificial despărțite metodologic în succesiuni ale abordării lor —, putem reține o seamă de aspecte care de-abia acum, în apropierea concluziilor, pot fi discutate dintr-o perspectivă mai largă. Căci pregnanța specificului național se impune la nivelurile diferențiate ale reacției de sensibilitate a redării sentimentului pînă la cel al acțiunii estetico-filosofice în confruntare cu realitățile contemporane, deci de la notația subtilă a nuanței sonore individuale dar purtătoare a unor valori de mai largă rezonanță, al căror caz particular îl reprezintă, pînă la amploarea variată a îmbinărilor marilor proporții muzicale, ca factor generalizator al sumei de trăsături individuale, reunite sub imperiul personalității în epocă. În această acțiune dinamică conceptul național operează în melodică transferul expresiv care o impregnează cu acele însușiri ce conduc la o concluzie finalizatoare stilistică, cea mai vizibilă la primul contact cu creația respectivă. Sînt, surprinzător, acele caracteristici care, în practica muzicală, se trec de obicei cu vederea tocmai datorită firescului existenței, prezenței lor în partitură. În sinteză maximă, se poate spune că acestea se manifestă în melodică pe două căi diferențiabile metodologic: *sugestia muzicii populare* (în diversele ipostaze ale reflectării în arta cultă a fondului folcloric treptat intuit și apoi asimilat de compozitor) și *valoarea simbolică și structura fonică a cuvîntului* pentru cîntul în limba națională respectivă, la care se adaugă *tradițiile naționale ale artei culte*.

Prin sfera fondului folcloric trebuie înțeleasă o cuprindere a tuturor trăsăturilor stilistice care pot impune o specificitate națională la nivelul secolului trecut, uneori lăsînd să se întrevadă puritatea melosului popular, alteori referindu-se doar la sugerarea unei autenticități oglindind sensibilitatea specifică a poporului. În majoritatea cazurilor este însă vorba de muzica de largă circulație în

viața socială a epocii. Nu este încă specifică atitudinea compozitorului de a recurge la documente folclorice sau rezultate ale unor culegeri sistematice de muzică. Așa cum compozitorul se îndreaptă spre acest domeniu tematic mai mult îndemnat de necesități subiective ale atitudinii sale într-un anumit context (la care se adaugă și revelațiile aduse societății europene de descoperirea treptată a tezaurelor poeziei și literaturii populare a basmului), cunoașterea este parțială, utilizarea este inițial sporadică. Alături de ivirea unei conștiințe naționale pe care o reprezintă și creatorul de operă, manifestîndu-și evident intențiile patriotice, un important rol îl are și intenția de exprimare a neobișnuitului emanînd din teritoriile exotice — atît în varianta lirică, cît și în cea a fantasticului. Din această cauză, discutarea asimilării folclorului trebuie înțeleasă și pentru opera romantică drept o dimensiune a naționalului din care nu fac parte pe de-a-ntregul criteriile autenticității, ci cele ale caracterizării zonale oarecum mai superficiale.

Poate apărea ciudat ca tocmai în acest domeniu să se vorbească de o profilare stilistică a operei franceze destul de pregnantă în comparație cu celelalte culturi naționale tradiționale. Dacă în ceea ce privește limbajul muzical sînt prezente influențele germane sau italiene observate anterior pentru practica componistică, o anumită trăsătură stilistică venind tocmai din sfera expresivității cîntecului popular se impune în stilul melodiilor. În tipologia materialului melodic, opera franceză face impresia unei particularizări a tipului de sensibilitate poetică ponderat prin rafinament și eleganță. Iată ce explică faptul că, dacă elanurile sînt moderate, chiar limitate de o reținere a expansiunilor lirice, ele au totuși o alură specifică. O recunoaștem în acea repetabilitate motivică cu discrete ornamentații, la care se adaugă un puls, provenit din practica dansurilor franceze intrate de mult în ambianța vieții sociale de toate nivelurile, și o atmosferă devenită națională prin validarea tradițiilor operei de curte a secolelor precedente. În fine, cuvîntul contribuie și el la păstrarea acestei eleganțe specifice în formulare, rostirea este măsurată și penetrantă în declamație, economică în comunicarea prin frazele muzicale, rămînînd la nivelul unei vivacități a deplasărilor ideilor în ritmul acțiunii teatrale. Primind moștenirea primilor „manieriști" francezi romantici — Boildieu, Meyerbeer, Auber —, Gounod ridică destul de mult nivelul caracterizărilor sensibilității galice prin filiera melodicii, cu o precizie stilistică tipizantă în riturnelele valsurilor (de la ansamblul motivic al scenelor inițiale din *Faust* la nuanțele concertante ale valsului Juliettei) sau în refrenele ariilor în stil popular de chermeză, în caracterul arhaizant al cavatinelor, rememorînd melodii din tradiția vechilor „chansons de toile".

Scanned with OKEN Scanner

în acest din urmă aspect, poate cel mai fidel specificului francez, putem observa că Gounod preia o orientare deja prezentă în stilul melodic al lui Berlioz, primul dintre compozitorii epocii care a simţit nevoia reîntoarcerii la tipologia vechilor romanţe *. Comparînd două momente solistice care se referă la acelaşi personaj, se evidenţiază mai clar această zonă stilistică — existentă apoi şi la Thomas sau Delibes (Berlioz. *Damnaţiunea lui Faust*, part. III, cîntecul Margaretei, pag. 168 şi urm.; Gounod. *Faust*, act II, aria Margaretei, pag. 104).

Din acest punct de vedere, Massenet evoluează fără a părăsi această sferă stilistică, deşi se face simţită cu o pondere mai mare cantabilitatea vocală de salon — de o largă şi reală audienţă în rîndurile publicului timpului său — în locul celei a romanţei simple sau a formulelor concertante tipice manierei de „grand opéra". Iar Bizet părăseşte de-abia în ultima sa lucrare, *Carmen*, maniera aceasta, realizînd o operă naţională în afara specificului francez declarat, dar ca rezultat al încercărilor de a pătrunde în sensurile autenticităţii cunoaşterii folclorului (se ştie, compozitorul a consultat culegeri folclorice în acest sens). Deşi inspirată din altă zonă etnică, opera *Carmen* este purtătoarea unei facturi stilistice franceze prin întreaga mărturie a melodismului exteriorizat în dominantele sensibilităţii galice. În ultimă instanţă, conceptul naţional în melodica operei franceze se suprapune gustului general al epocii (mult deosebit ca atitudine faţă de „bătăliile" romantice ale lui Hugo), demonstrînd că opera este, în acest caz, oglinda fidelă a sălii de spectacol (accidentul insuccesului premierei cu *Carmen* este semnificativ doar pentru o anumită categorie de public). Creatori de „oglinzi", compozitorii francezi de la Lully şi pînă la Debussy şi-au păstrat linia unor trăsături comune naţionale prin structura intimă a acelui echilibru galic între ficţiunea poetică şi luciditatea spectacolului, acceptînd prezenţa artificialului pentru frumuseţea modernă şi mondenă pe care o adaugă demonstraţiei.

Profund deosebită de francezi este atitudinea şcolii italiene, explicînd desigur prin aceasta şi succesul permanent al operelor respective la Paris şi în întreaga Europă. Naţionalul se manifestă aici temperamental şi muzical printr-o vervă melodică şi ritmică de neostoită tensiune meridională. Parcă anume ales pentru înaltele tensiuni romantice, acest temperament se traduce în expansivitatea ce tinde nu numai spre exaltarea lirică, ci şi spre pregnanţa ritmică a dansului, cu trepidante înlănţuiri. Fondul de largă circulaţie a cîn-

* Vezi R. Dumesnil, Bibl. 29, p. 229—232; J. Combarieu, Bibl. 23, p. 274.

Scanned with OKEN Scanner

tecelor populare italiene, accesibilitatea lor pentru o mare sferă de ascultători care au descoperit deja farmecul turistic al Italiei, este aici suprasolicitat. Dar nu este numai cazul preluărilor în operă. Conceptul național se impune, în primul rînd, datorită specificului general al cantabilității tipic italiene, ca un reflex al execuției melodice vocale, și nu un rezultat al tălmăcirilor poetice (destul de simple în comparație cu tradiția franceză sau germană). Spiritul național nu este același cu cunoașterea fondului folcloric, căci în acest domeniu Italia ignoră încă autenticul creațiilor populare atît de bogate în aspecte regionale. El are o tipologie italiană specifică practicii canzonetei și serenadei, baladei și tarantelei. Îl recunoaștem însă și în valoarea expresivă a cîntecului patriotic de mare avînt melodic popular. Nu sînt puține paginile solistice sau corale care triumfă prin linia generoasă a manifestării muzicale a sentimentului de eroism patriotic. Este, am spune, cea mai captivantă afirmare a acelui romantism progresist care l-a proiectat pe Verdi, prin corurile și cabaletele sale, în dimensiunile epopeice ale unui erou, numindu-l „l'italianissimo". Pentru a deschide drumul ascensiunii melodiilor revoluționare, patriotice, în operă nu a fost așteptat însă Verdi. Compozitorul a preluat de fapt formulări pregnante ca efect, deja prezente la Rossini *(Wilhelm Tell)*, la Bellini, în partiturile ultime. Duetul Riccardo-Giorgio din *Puritanii* — *Suoni la tromba* — este în acest sens un important document stilistic de melodie națională patriotică, împletind magistral elanul intervalelor și pateticul nuanțării, expresia eroică cu comunicarea generoasă a cantabilității. Fără a fi propriu-zis un marș, prin progresia secvențelor, prin conturarea motivelor în treptate culminații se creează o linie melodică de pregnantă caracterizare italiană, autentică în tipizarea apelului la accesibilitate pentru opera romantică. În comparație cu echilibrul eleganței franceze, opera italiană este caracterizată prin prezența naționalului în factura comunicării sincere și simple, prin aceasta cu atît mai populară în sensul cel mai nobil al cuvîntului.

Unitară în evoluția altor coordonate, muzica germană prezintă în domeniul conceptului național cele mai multe contraste. Inițial, pînă la prima culme wagneriană cu *Lohengrin*, citatul folcloric — în limitele cunoașterii folclorului despre care am vorbit, dar ținînd cont de precedentele inspirației melodice din această direcție în perioada clasicismului — este utilizat ca punct de plecare pentru scenele de dansuri sau secvențele descriptive ale pitorescului acțiunii. Este ambianța din *Freischütz* de Weber, *Olandezul zburător* de Wagner. Preluarea componistică a melodiilor de factură populară este sugerată parțial și de poeți descoperitori ai Märchenurilor — Herder, Grimm — care indică o evolutivă aprofundare a specificului

Scanned with OKEN Scanner

povestirilor populare. Dar conceptul național mai emană și din tradiția Meistersingerilor. Relația poezie-muzică este caracteristică acestei orientări, așa cum preluarea dansurilor în creația cultă era deja prezentă în clasicism și transmisă primilor romantici (drum care duce de la Haydn și Mozart la Beethoven și Schubert). Melodica liedului se conturează ca o trăsătură specifică chiar cînd este întregită de șuvoiul discursului simfonic, așa cum pregnanța periodicității cadențelor devine o trăsătură a marșurilor pe care Wagner le preia pentru caracterizarea ambianței istorico-naționale a operelor sale. Recunoaștem o primă sinteză a drumurilor sugerate de Mozart prin opera germană populară și de Beethoven prin prima epopee lirico dramatică, *Fidelio*, sinteză care conduce spre definirea particularităților stilului național german ca sensibilitate și gîndire estetică. Cadrul astfel constituit rămîne destul de puțin receptiv evoluțiilor epocii, lipsit de maleabilitatea muzicii franceze sau italiene, ceea ce explică în mare parte tîrzia apariție, după epuizarea perioadei romantice, a exploziilor florale vieneze din creațiile lui Richard Strauss. Limitate la primele aspecte naționale fixate de Weber, creațiile lui Lorzing păstrează același context, orientîndu-se spre ilustrativism în stilul basmelor, iar partiturile lui Nikolai vădesc influențe străine de spiritul conceptului național, în maniere italienizante ale melodicii (asemenea lui Flotow).

Ascensiunea școlilor naționale apărute în primele decenii ale secolului XIX se bazează în multe cazuri și pe complexitatea expresivă a componentelor operei. Dar, desigur, tocmai ținînd seama de diferența în relația cu tradiția, asemenea școli pornesc aici de la experiențele unor culturi muzicale mai vechi. Astfel se explică influențele sesizabile în muzica polonezului Moniuszko * sau în cea a ungurului Erkel Ferenc, a operelor italiene, în particular a stilului italian și francez **. Lucrările lor apar ca o adaptare la alte condiții istorice și sociale a creațiilor verdiene, fie prin fondul dansurilor poloneze (cum este, spre pildă, profilul mazurcii în *Halka* de Moniuszko), fie prin ritmica sugerată de cîntece naționale ungare (de verbunkos în special, pentru melodica lui Erkel). De o surprinzătoare prospețime, în acest context, se detașează specificitatea natio-

---

* „Muzica *Halkăi* este pătrunsă de culoare locală și se apropie în dansurile ei cel mai mult de caracterul cîntecelor poloneze, iar în arii — de caracterul cîntecelor ucrainene ; pe alocuri, se observă influența franceză a lui Auber ; pe ici, pe colo, unele italienisme strică impresia. Recitativele lui Moniuszko se aseamănă și ele cu cele italiene...", scrie Cesar Kiui în articolul despre *Halka*, în 1870 (Vezi Bibl. 34, p. 103).

** Vezi E. Haraszti, Bibl. 37, p. 703.

nală, matur exprimată, a scînteietoarei comedii muzicale cehe, *Mireasa vîndută*, de Smetana *. Nu numai unitatea stilistică a limbajului bazat pe intonațiile cîntecelor și dansurilor Boemiei, ci și intuirea celor mai sesizante trăsături pentru aspectul expresiv al satului ceh vădesc la Smetana preocuparea pentru autenticitatea folclorică accentuată. Dansul primește trăsăturile complexității ritmice a practicii muzicale sătești, luîndu-și seva din diversitatea formulelor utilizate, de mare noutate pentru lumea operei (*Mireasa vîndută*, act II, dansuri, pag. 140—143), iar melodica vocală prelucrează intonații ale cîntecelor populare, la nivelul unei cunoașteri intime a elementelor de intervalică și resurselor expresive speciale ale limbii cehe. Smetana este, în această privință, nu numai un inovator, nu numai un creator de muzică pentru care conceptul național este vital în impunerea școlii cehe în ansamblul culturilor europene, ci un precursor al teatrului muzical care a atins maturitatea la începutul secolului XX, prin Janacek.

Dintre culturile datînd din această perioadă, a romantismului, școala națională rusă a găsit cele mai diverse modalități de manifestare în genul operei. Teatrul muzical rus se bazează pe forța sugestiilor naționale în mod deliberat, compozitorii intuind în fondul tradiției populare sursele unor exprimări proprii, capabile să susțină comparația cu marile valori europene existente. Trebuie subliniat că această atitudine pornește de la o cunoaștere serioasă a condițiilor de evoluție a limbajului romantic, încă prin Glinka manifestîndu-se prețuirea pentru principiile operei naționale weberiene și accesibilității stilului italian. Cîntecul și dansul rus, ca și practica interpretării populare există la Glinka drept utilizare principială pornită din resursele sensibilității sale, dar și ca opțiune reprezentînd dorința de a afirma potențialul propriu al trăsăturilor naționale, opunîndu-se acceptării formelor de exprimare curente în limbajul european. Basmul, ca și ecourile epopeilor istorice îi slujesc ca inspirație (*Ivan Susanin, Ruslan și Ludmila*), devenind tratări exemplare ale operei naționale, urmate de Borodin, cu *Kneazul Igor*, ca exponent al „grupului celor cinci". Particularizarea națională este însă diversificată și aprofundată totodată de-abia prin Ceaikovski și Musorgski. La primul — prin specificul slav al sentimentalismului expresiei ; la cel de al doilea — prin originala adoptare a cîntecului popular ca model de creație pentru întregul corp sonor al dramei populare ruse. Am putea spune că în melodica acestor doi mari com-

* Vezi B. Karásek, Bibl. 47, p. 69—86.

Scanned with OKEN Scanner

pozitori se oglindesc două stări sociale diferite : specificul național al societății petersburgheze și, pe de altă parte, spiritul național al poporului rus, de veacuri caracterizat în culorile grăitoare ale cromaticii lui Rubliov. Rezultatele acestor orientări — ambele valabile în adoptarea conceptului național — duc la Ceaikovski spre primatul pînă la dimensiuni simfonizante a patetismului romanței *, iar la Musorgski spre declamația improvizatorică în care străbat, din cînd în cînd, nestematele unor cîntece a căror autenticitate este neîndoielnică (de altfel, sursa de inspirație este uneori chiar recunoscută de compozitor). Trebuie adăugat și factorul diferențierii modului de transmitere prin formula vocal-solistică la Ceaikovski, și vocal-corală la Musorgski, aparținînd tot diferențierilor de atitudine **. Pentru ansamblul muzicii europene, accesul este mai lesnicios în privința primului compozitor, specificul național dus pînă la extreme consecințe îngreuind comunicarea artistică completă a creației lui Musorgski (sau, mai bine zis, solicitînd un mai consistent timp de asimilare) ***. Rimski-Korsakov ****, apartenent la aceleași opțiuni, dar net orientat spre asimilarea marilor tradiții europene, practică ambele maniere, fără a se putea vorbi întotdeauna la el despre o sinteză organică (deocamdată imposibil de realizat în prea apropiata vecinătate a celorlalți doi compozitori) a celor două tendințe. Însăși citarea unor arhetipuri corespunzînd cîntecului popular are astfel la el aspectul unei prelucrări estetizante, fără ca aceasta să dăuneze sincerității expresiei naționale. În opera bilină *Sadko*, melodica este vădit influențată de Musorgski, dar „scrisă" în stil ceaikovskian.

Istoria operei a dovedit în nenumărate rînduri valoarea pe care o are cuvîntul în relația definitorie cu muzica. Este neîndoios că, în particularizarea trăsăturilor melodicii, cuvîntul posedă acea forță de a impune o anumită configurație sonoră necesară pentru ca sensurile sale să fie redate firesc. Pentru romantism, cînd problematica națională este pretutindeni maxim solicitată, valoarea cuvîntului, ca reprezentant dialectal al esenței unei națiuni, apare cu pregnantă acuitate ; și în primul rînd în relațiile cuvîntului (sau, mai larg, în

---

* *„Il a le sens de vastes architectures, il trouve abondamment des mélodies longues, trés expressives, il manipule le folklore du bout des doigts en aristocrate qui goûte les charmes de la nature mais prend garde...*", scrie despre Ceaikovski H. Barraud (Bibl. 3, p. 691).

** Vezi și G. Erismann, Bibl. 32, p. 154 și 160.

*** Vezi V. V. Stasov, Bibl. 77, p. 40—46.

**** Al cărui rol în cadrul școlii naționale ruse a fost considerabil, atît în direcția promovării valorilor autentice, cît și în stimularea profesionalismului (Vezi V. V. Stasov, Bibl. 78, p. 129—150).

Scanned with OKEN Scanner

relațiile limbilor naționale) cu muzica — căci aici, în mixajul sonorităților limbii cu cele ale cîntecului reflectînd sensibilitatea poporului, se realizează artistic o sinteză determinantă pentru limbajul componistic. Nu este riscat deci să privim ca o condiție a particularizării stilistice opțiunea compozitorului pentru limba vorbită și cîntată a unui popor — a poporului său în majoritatea cazurilor (excepțiile unui Meyerbeer sau experiențele franceze ale lui Rossini și Verdi sînt neconcludente). Argumentele acestei opțiuni ne sînt oferite de istoria muzicii încă înaintea secolului XIX, cînd un Piccini, Salieri, Sacchini se doresc exponenți ai operei franceze, deși marcați de formația lor italiană; sau abordarea limbii italiene în paralel cu limba germană, de către Mozart, în care se confruntă două lumi — cea națională, a Singspielului german, și o alta, cosmopolită. Este adevărat, în privința limbii italiene, recunoaștem o atitudine necesară pentru a lărgi aria de circulație a muzicii de teatru, nu doar pentru dorința autorului de a cunoaște succesul, ci și datorită marii influențe pe care a exercitat-o muzica italiană în perioada formării artistului. Rezultatul — un dialect apatrid — ilustrează însă artificiozitatea soluției, valabilă doar în limitele istorice ale clasicismului, prin Mozart.

Pentru italieni, specificul limbii, cu acea sonoritatea cantabilă a limbilor romanice, nu mai constituie o surpriză în sine, căci opera italiană cunoaște aproape trei secole de răspîndire a specificului național (dialectal) în întreaga lume. Să remarcăm totuși o adaptare vizibilă a limbii moderne, adică a acelei limbi vorbite de popor — mai ales în ceea ce-i privește pe Rossini și Verdi —, care se traduce muzical în tendințele permanentei „democratizări" a melodiei, în păstrarea accesibilității largi. Mult mai importantă este această orientare la italieni, față de conservatorismul operei franceze, unde rafinamentul textului rămîne o preocupare literaturizantă, cultivată de libretiști iscusiți autori ai teatrului la modă (Scribe, Meilhac etc). Există însă o compensație privind influența dialectului popular în operetă, care își bazează accesibilitatea și specificul național tocmai pe modernitatea limbii orășenești.

În opera germană, cuvîntul ca principal mijloc de comunicare a ideii estetice, sentimentale sau filosofice, pare mai important, izolat prin semnificație și semantică, decît valoarea sonoră dialectală. Dar, poate chiar mai mult decît în alte școli romantice de tradiție, ambianța sonoră, structura ritmică a accentelor au un rol aparte pentru diferențierile declamatorice, de frazare, de construcție teatrală, determinînd și o categorie aparte a stilului melodic de exprimare. Este o treptată dar vizibilă îndepărtare de maniera clasică obiectivă — în multe sensuri o manieră mai unitară pe suprafața culturală

a Europei secolului XVIII — conducînd prin poetică spre o atitudine specific națională. Melodica wagneriană, spre pildă, nu poate fi exprimată complet decît în intimitatea sonorității și ritmicii cuvîntului original, greu de tălmăcit în oricare altă limbă, deoarece ea a fost concepută în actul creator sincretic al muzicianului-poet.

Apariția și manifestarea școlilor naționale tinere, în secolul XIX, este strîns legată în operă de valorificarea limbii popoarelor respective. Trebuie ținut cont că, odată cu afirmarea operei, în culturile respective se profilează și un teatru vorbit, care a oferit muzicienilor terenul primelor experiențe expresive dialectale. Astfel, cuvîntul cîntat este punctul de sprijin al nuanțelor particulare de accentuare a melodicii ungare la Erkel; se simte o altă simetrie a accentelor și un puls ritmic, o succesiune a ordinii consoanelor și vocalelor neobișnuită, rupîndu-se de orice precedent al belcanto-ului și tinzînd spre un specific ungar apropiat de cîntecul orășenesc și de cîntecul popular. Este, cu diferențele specifice limbii naționale, ceea ce se poate observa parțial la Moniuszko și, mai mult, la Smetana. Și nu poate fi vorba de o impresie momentană, fugitivă, de o idee abandonată prin lipsa ei de vigoare națională, atîta vreme cît, după Erkel, Bartòk aprofundează finețea notației cîntecului ungar, Janacek dă sonorității melodice dialectale cehe ceea ce intuise Smetana în limba literară romantică, iar Szimanowski face din opera poloneză un organism de sine stătător.

Nivelul acesta, pentru care unele culturi au avut nevoie de aproape un secol pentru afirmarea limbii naționale, este însă deja existent în creația romantică rusă, de la Glinka la Musorgski, Borodin, Ceaikovski sau Rimski-Korsakov, în variate ipostaze. O importanță covîrșitoare o are însă aici amploarea literaturii și poeziei naționale, pe care compozitorii respectivi nu numai că o cunosc, dar o și asimilează ca bază a multora dintre operele lor. Școala rusă demonstrează cu claritate valorificarea unor impresii emoționale autentice, inspiratoare a lumi melodiilor *. Nu exagerăm căutînd în muzica lui Musorgski, dincolo de semnificația semantică, rolul sunetului însuși al graiului popular rus, pentru a face viabilă melodia, într-o configurație stilistică de neconfundat. Trăsătură definitorie pentru Musorgski, această problemă apare prezentă și la Borodin, mărturisind o atracție de aceeași natură pentru graiul popular. Pe de altă parte, diferența de atitudine socială, vădind preferințe pentru

* „...E adevărat că declamația este în mare măsură generată de însăși limba rusă..." observă C. Kiui (Bibl. 43, p. 42); „...asemenea fraze și dialoguri trebuie să fie întotdeauna expuse simplu și firesc, cît mai aproape de intonațiile vorbirii omenești...", notează Rimski-Korsakov (Bibl. 34, p. 45).

Scanned with OKEN Scanner

limba modernă cultă, produce o altă configurație melodică în operele lui Ceaikovski sau Rimski-Korsakov, cu o capriciozitate a turnurilor intervalice, o ritmică mai elaborată, mai rar ancorată în fondul popular, sau supusă unor precaute filtrări, poate și din teama de a nu mima autenticul. Numeroase note scrise de Caikovski mărturisesc această preocupare de-a lungul activității sale componistice *. Totuși, și în această direcție expresivă, normală în condițiile mediului social al secolului XIX, este netă diferențierea limbii naționale ca o coordonată esențială a versiunii melodice.

Vital, dar dependent de ansamblul tuturor factorilor limbajului artistic al genului, conceptul național se manifestă ca o atitudine în plină evoluție. Necesitățile istorico-sociale l-au impus în secolul XIX, ca aspect permițînd delimitări de cultură și exprimare artistică. Dar, în profunzime, reflectînd marile trăsături ce caracterizează sensibilitatea fiecărui popor, el va continua să opereze în deceniile următoare, devenind precumpănitor pentru unele culturi ale secolului XX, unul dintre pilonii principali ai diversificării stilistice generale. Această continuitate, legată de alte elemente de limbaj, proiectate pe aceleași coordonate ale evoluțiilor necontrastante, pledează pentru interpretarea configurației romantismului ca o mare perioadă, cu trăsături pregnante și totodată cu virtuți de tranziție între repere istorice mai depărtate, separînd armonios clasicismul de contemporaneitate.

* „Cîntecul popular rus este un neprețuit model de creație populară; structura lui originală, aparte, modulațiile minunat de frumoase cer cea mai profundă erudiției muzicală pentru a ști să adaptezi cîntecul rus la legile stabilite de armonie, fără a-i denatura sensul și spiritul..." (p. 150) „...cîntecul rus reprezintă pentru muzicianul cult și talentat un material neprețuit... de care se poate folosi în anumite condiții..." (p. 171) scrie Ceaikovski (Bibl. 20).

Scanned with OKEN Scanner

Melodica—Personalitatea creatorului

Dimensiune definitorie a creației, personalitatea ocupă un rol dominant în ansamblul manifestărilor genului operei, marcînd pregnant toate coordonatele ei. Bineînțeles, nu opinăm pentru aprecierea izolată a personalității creatoare, ruptă de condițiile necesare formării și afirmării sale, ci ca o rezultantă firească a unei acțiuni într-un anumit moment istoric, social, al circulației ideilor estetice și filosofice. Nu numai istoria muzicii este o istorie a personalității creatoare integrate vieții colective, ci și întreaga istorie a culturii în general. Iată de ce, chiar și într-o perioadă restrînsă temporal, cum ar fi deceniile care sînt caracterizate de prezența complexă a curentului romantic, pare de la sine înțeles ca acest punct de vedere să fie nu numai acceptat, ci și plasat în cadrul unei analize în fazele conclusive ale cercetărilor privind un anumit gen. În secolul XIX, profilul personalității este accentuat de atitudinea subiectivă a artistului în viziunile sale și concepțiile despre lume și societate. Restrîngerea cercetărilor la aria unui singur gen nu contrazice importanța personalității pentru ansamblul ideilor, dimpotrivă, concentrează focarul argumentelor definitorii. De altfel, după cum s-a putut observa, toate referințele în legătură cu relațiile dintre melodică și elementele limbajului operei s-au făcut privind creațiile în a căror elaborare personalitatea artistului a determinat formulări ferme, delimitate prin criteriul valorii și trăsăturilor stilistice. În fine, din vastul cîmp de investigație oferit de studiul expresiei muzicale, considerațiile analitice au privit mai ales dimensiunea melodicii, ale cărei relații cu personalitatea se situează pe terenul labil al înțelegerii subiective, deși este cea mai caracteristică trăsătură stilistică a genului. Căci criteriul practic al selecției auditive a spectatorului, melomanului, nu apelează la studii speciale pentru a

Scanned with OKEN Scanner

recunoaşte în anumite formulări melodice stilul „personal" al unuia sau altuia dintre compozitori (atitudine pornind de la principiul acceptării diversităţii ca o manifestare firească a stilului melodicii). Şi trebuie recunoscut că, în mare parte, este mai greu de precizat dincolo de analiza tehnologică prin ce se particularizează prezenţa atît de evidentă a personalităţii. Lăsînd la o parte elementele relativ restrînse cu care se poate construi o melodie — începînd cu articularea intervalică şi succesiunea ritmică —, constatăm o diferenţiere expresivă care rezultă din modul de asamblare (cu preferinţe subiective, oglindind reacţii diferenţiate ale sensibilităţii creatoare). Cercetarea amănunţită a stilurilor melodice aparţinînd celor mai de seamă compozitori de operă romantică dezvăluie doar parţial trăsături particulare. Dar aceasta este doar una din dimensiunile relaţiei melodiei cu criteriul personalităţii. În capitolele anterioare, s-a amintit deseori în domeniul expresivităţii de deosebirile temperamentale în opţiunea pentru anumite succesiuni agogice, în alegerea nuanţată a ambianţei lirice, dramatice sau comice pentru o situaţie teatral-muzicală se se pretează unor interpretări diferite, în promptitudinea rezolvărilor active sau, dimpotrivă, în detalierea conflictului. Toate aceste trăsături emanînd din personalitatea unui artist purtător al experienţei predecesorilor şi posesor al unor proprii concepţii despre creaţie şi lume îşi găsesc o „traducere", desigur subiectivă, în exteriorizarea melodică. Mai ales în opera romantică, pentru care criteriul melodiei este încă vital.

Faptul că ne-am sprijinit argumentările, de-a lungul întregii analize, pe realizările unui număr restrîns de compozitori de elită ai romantismului, din domeniul teatrului liric — adică acei creatori care au asigurat teatrului muzical permanenta lui evoluţie —, este desigur rezultatul unei selecţii dictate de gradul afirmării şi forţei cu care s-a impus personalitatea creatoare prin toate elementele operei. În acest sens, pornind de la nivelul calitativ maxim, aprecierea melodicii şi după gradul ei de accesibilitate (sau de comunicabilitate) nu are nimic comun cu prezenţa popularizării vulgarizatoare sau a practicării banalităţii.

În principiu, se poate reţine, pentru această relaţie, o succesiune de probleme care îşi găsesc reflectarea în realitatea diferenţierilor stilistice: *capacitatea de manifestare a expresivităţii; specificul unor intervale sau ritmuri caracterizante pentru un compozitor; criteriul accesibilităţii*. Le vom urmări în continuare ca jaloane ale diversităţii stilistice, la nivelul cel mai cuprinzător, concluzie a cercetărilor, analizelor şi deducţiilor anterioare. Căci avem în vedere întregul complex al operei de artă, constituit organic

Scanned with OKEN Scanner

într-o unitate marcată de un anumit profil stilistic. Nu este necesar să fie enumerate toate personalitățile marcante ale operei romantice, însoțite de inventarierea particularităților ce ar reieși și din domeniul melodicii. O asemenea cercetare exhaustivă n-ar sluji demonstrației în măsura utilă subiectului ; mai interesantă și creatoare de concluzii apare compararea rezultată din observarea acestor particularități la acei compozitori cu un stil muzical net diferențiat. Selecția nu este, bineînțeles, condiționată doar de importanța realizărilor componistice, ci și de criteriul reprezentării culturilor naționale în romantism. Opoziția legendară Verdi-Wagner este, pe acest plan al personalităților, spectaculoasă, dovedind-o înseși concepțiile lor radical opuse.

Pentru Verdi, intervalica este supusă rigorilor cantabilității, pe o direcție treptat ascendentă a melodiei, cu lărgiri melopeice ale arpegiilor pe trepte principale și salturi conclusive tonal. Constatăm consecvența acestei preferințe de desfășurare sonoră pînă la tîrziul *Falstaff*, manifestînd o trainică legătură cu stilul vocalic înflorit, specific italian, la care s-a adăugat o mai mare siguranță a ritmicii. Wagner, în lucrările ce-l reprezintă pe de-a-ntregul, apare eliberat de rigoarea ritmului cerut de frazarea închisă în limitele tematice, prin suprapunerea celor două texte (muzical și poetic) într-o declamație cu intervale ascendente apropiate, salturi neregulate, dar marcînd accentele prozodiei, urmînd direcționarea melodicii după sensul rezolvărilor unui amplu flux armonic al tensiunilor create. Constatăm în melodica sa un primat al orizontalismului, al perspectivei punctului de fugă ce determină suprafețe sonore pe distanțe temporale din ce în ce mai mari, evitînd efectul de încheiere tradițională a frazei în afara necesităților expresive. Comparînd „cantabilizarea" intervalelor la acești doi corifei ai operei romantice, se simte limpede că evoluția lor este rezultatul nu numai a două personalități, ci a două sisteme de gîndire diferite chiar în situații care eventual nu se contrazic.

Pentru stilul francez, melodica lui Gounod — mai mult decît cea prea diversă a lui Berlioz — se impune ca reprezentativă, așa cum arătam deja, ca un moment de echilibru între tradiție și devenire în cadrul spectacolului de „grand opéra". Apare firesc faptul că această melodică se bazează pe relații consonantice de terțe mari sau mici, ascendente sau descendente, enunțate prin salturi sau transformate în arpegii (în cadrul arpegiului, cvarta intervenind funcțional, ca un element al desfășurării tonale). Remarcăm această trăsătură preferențială cu atît mai mult cu cît vom constata permanența terței pentru specificul muzicii franceze, dusă pînă la rafinate relații intonaționale de către César Franck.

Scanned with OKEN Scanner

La polul opus, declamația arioso a lui Musorgski este alcătuită din succesiuni simetrice — suitor, coborîtor — cu repetări de unisonuri și salturi unghiulare de cvartă (nefuncționale tonal), ceea ce determină, chiar la o simplă audiție, senzația de exotism modal specific melodicii sale. Și comparația în domeniul ritmic prelungește aceste deosebiri — la Gounod prin respectul simetriei, la Musorgski prin lărgirea aspectului improvizatoric și asupra momentelor extrem de precis notate ca structură.

Expresivitatea deosebește și mai net diferitele configurații ale personalităților creatoare, căci aici se transmit fără oprelişti moduri specifice de a reacționa. În primul rînd, această reacție este melodică pentru limbajul operei în epoca la care ne referim. Am înclina aici să definim zone perfect conturate, de la lirismul nostalgic sau pasional bellinian la cantilena sensibilă și mai atent echilibrată a lui Donizetti sau tumultuoasa vivacitate rossiniană. Dar, din gradațiile de expresivitate ale melodicii italiene, cel mai interesant este voluntarismul imaginilor verdiene, unind sensibilitatea cu trăirea intensă, într-o cromatică a stărilor teatrale extrem de diversă, mereu perfect adaptată situațiilor expresive date. Dominanta melodicii lui Verdi este de natură realist scenică, așa cum expresivitatea wagneriană este de natură realist scenică, așa cum expresivitatea wagneriană tice, muzicale. Wagner nu edifică un conflict pornind de la enunțul pasiunilor particular umane, ci caută acele conflicte principiale, epopeice, ceea ce face ca melodica sa să se îndrepte spre o configurație expresivă de largă generalizare.

În discutarea rolului expresivității ca emanare a personalității creatoare, îl preferăm pe liricul Massenet, mai uman și romantic decît Gounod. De-abia prin el — și parțial prin Bizet — melodia franceză apare determinată în primul rînd de expresivitatea unei intensități sentimentale puternice. Massenet, portretist și analist al micilor drame burgheze, schițează o lume melodică în care nimic nu este nuanțat întîmplător sau manierist, ci cerut de fidelitatea reflectării emoțiilor afective. Este un caz special — poate și un caz limită la capătul istoriei romantismului — de subiectivizare intimistă condiționată de schimbarea problematicii ; eroii nu se mai înfruntă cu destinul, cu forțele unor categorii opuse, ci doar cu ezitările și frămîntările propriei lor existențe. Ceea ce Massenet a înțeles perfect creînd un tip melodic francez doar aparent minor *.

Aceeași sensibilizare o constatăm în muzica lui Ceaikovski (fără a înlesni similitudini cu stilul lui Massenet), prin fina nuanțare a

* Vezi A. Coquis, Bibl. 25, p. 174.

stărilor intermediare și accentele de patos romantic tălmăcite în idei melodice pe cît de persoanele, pe atît de adecvate versiunilor dramatice sau sentimentale ale poemelor pușkiniene inspiratoare. Desigur, în toate aspectele menționate pînă acum, expresivitatea nu este sub nici o formă rezultatul unei singure dimensiuni a limbajului operei, dar prin melodică ea capătă cel mai puternic relief, impresionează pregnant memoria afectivă și artistică, devenind liantul principal care unifică secvențele componente ale discursului dramatic. Din această perspectivă, orientarea spre predominarea expresivității arată o progresivă atitudine personală a creatorului, din ce în ce mai depărtată de structura obiectivă a formulelor tradiționale, ceea ce devine o caracteristică a fluxului continuu specific marilor pagini wagneriene, mai ales în marea sinteză romantică a operei *Tristan și Isolda*.

Considerăm accesibilitate — în această asamblare a problemelor stilistice — acea forță de atracție a afectelor spre o anumită formulare muzicală, forță ce operează cu atît mai complet și cuprinzător, cu cît este manifestată mai direct și are o perioadă temporală de acțiune cît mai mare asupra spectatorului. Este punctul de relație directă a compozitorului cu publicul, punctul de confluență cu structura socială a acestui receptor principal al operei de artă. Iată de ce este necesar să delimităm diferența între mimarea unor preferințe trecătoare și căutarea trezirii unui ecou de maximă rezonanță prin criteriul artistic de largă audiență răspunzînd unor necesități social-estetice prin valori majore. În această perspectivă considerăm că respectul accesibilității în practicarea genului operei — gen în permanent dialog cu spectatorul — este o condiție esențială a viabilității creației, condiție reflectată diferențiat de arta fiecărei personalități. Criteriul nu este specific doar melodiei, ci poate fi urmărit și în gîndirea armonică, în arhitectonica formelor și preferința pentru anumite genuri teatral-muzicale și anumite idei dramatice. Acordăm, pe drept cuvînt, melodiei primatul în relația cu publicul, datorită faptului că prin această dimensiune se stabilesc cele mai directe contacte. Stilistic, accesibilitatea de lungă durată, cu ecouri într-un mare număr de generații, dă întîietate operei romantice italiene. Rossini, prin cromatica multicoloră a melodiilor sale ornamentate și agrementate cu efecte de variată ipostază caracterologică, Donizetti *, mai aproape de linia frazelor romantice lirice, cu un echilibru accesibil între melodică și enunțurile ritmice, purtînd pecetea unei inspirații de esență populară, Bellini **, deosebit

* Vezi R. Dumesnil, Bibl. 29, p. 74.
** Vezi J. Combarieu, Bibl. 23, p. 207.

de predecesorii săi, cultivînd în ecoul melodiilor sale dimensiunile configurației largii cantabilități (dar pierzînd suflul dramatic prin exacerbarea dimensiunilor frazării melodice a întregului), îl preced pe Verdi. Acesta îmbină tendințele observate anterior, înclinînd spre rostirea melodică dramatică, mereu mai epurată de ornamente, ușor de reținut atîta timp cît se supune unui sentiment principal (prin definiție sentiment simplu, elementar, fie de inspirație sentimentală, fie patriotică). Creațiile situate în centrul activității sale componistice — culminînd cu *Rigoletto, Traviata, Trubadurul* — sînt cele mai apropiate de maximum de accesibilitate al operei italiene. Odată cu apariția capodoperelor finale, factorul accesibilității scade proporțional cu abandonarea relațiilor melodice simple în favoarea unei aprofundări a comentariului psihologic. În ceea ce privește mai ales uimitorul *Falstaff*, viteza uluitoare a desfășurării, ștergerea diferențelor marcante între arie și declamație explică și îndepărtarea de criteriul accesibilității. Verdi o face însă ca un maestru care cunoaște tainele viitorului artistic al muzicii sale, devenită intensiv melodică în secolul următor, prin confruntarea cu atematismul. De la pateticul cor din *Nabuco* la fuga finală din *Falstaff* drumul exprimă o devenire stilistică de o forță a personalității greu de comparat cu cea a altor muzicieni romantici, demonstrînd că sinteza maximă poate fi rezultatul unei necontenite transformări care nu este întotdeauna ușor de recepționat.

Atitudinea personalității weberiene a determinat și opțiunea spre accesibilitate a melodiei de tip popular german, fiind o atitudine ce denotă structura romantică a muzicianului urmaș al clasicismului, căutînd o altă cale de adresare spre public, nu o opțiune detașată de factorul emoțional. Weber este, în timpul primelor afirmări ale muzicii romantice, împreună cu Schubert, purtătorul idealurilor școlii naționle, dar drumul său marchează un profil stilistic pe care posteritatea nu-l va confunda cu secvențele asemănătoare din primele opere wagneriene. Wagner preia pilda acestei accesibilități, dar destul de curînd personalitatea sa imprimă configurației ideilor despre drama muzicală, despre teatrul total, o altă orientare. Presupunînd un public pregătit să înțeleagă semnificațiile complete ale dramelor sale (și ajungînd să aibă un astfel de public la Bayreuth), Wagner își gîndește melodica independent de necesitatea dialogului cu spectatorii. Melodiile sale nu sînt prin aceasta artificioase, manieriste, dar ecoul care ar putea fi interpretat ca accesibilitate în muzica wagneriană se datorează mai mult înclinației spre fabulos, spre epopeicul simfonizant, spre generozitatea emoțiilor sonore în ansamblul sinoretic al spectacolului. Iar în cazul cînd această generozitate se apropie de expresia accesibilității, aspectul

Scanned with OKEN Scanner

este mai mult decorativ, utilitar, decît angajat, ca în opera italiană. Emanația personalității lui Wagner, care delimitase stilistic configurația intervalicii și ritmicii, ca și cea a expresivității, este în privința celui de al treilea criteriu (al accesibilității) mai rezervată decît cea a unor compozitori germani minori.

Tocmai relația socială cu publicul, în perimetrul determinat al epocii ca funcție a teatrului în societate, este marcantă pentru o anumită accesibilitate tipică compozitorilor francezi. Reflectată diferențiat în cadrul unei aceleiași categorii stilistice, personalitatea unui Boildieu, Auber, Thomas sau Meyerbeer corespunde faimei de mare compozitor pentru scurte perioade, strălucind efemer. *Grand opéra* și *Opéra comique* sînt cadrul acestor fugitive afirmări, din care istoria genului păstrează apoi fragmente celebre. Este consecința concepției superficiale tipice Parisului romantic, de a place, de a practica accesibilitatea fără a se găsi corespondentul personal al formulării ei artistice. Comparînd tradiția aceasta franceză cu îndrăznelile artistice ale lui Bizet, care hotărăște deliberat să se îndepărteze de manierismul monden, ignorînd totodată accesibilitatea de tip italian, ipostaza izolării în legendă a lui Wagner, este îndreptățită acordarea unor merite deosebite personalității muzicianului. Refuzul divertismentului ,opțiunea melodică spre autenticul sentimentelor dezvăluie aceste caracteristici ce au determinat un nou fel de sensibilitate și accesibilitate, prin conținut, în finalul perioadei romantice franceze. Se cuvine să amintim aici varianta melodramatică a teatrului lui Massenet, în ale cărui melodii accesibilitatea transpare tot ca rezultantă a atitudinii personale, stilistic concretizate temperamental.

Opțiunea pro sau contra, în domeniul accesibilității, este diferită în pleiada compozitorilor școlilor naționale mai tinere, deseori manifestîndu-se dincolo de prezența creatorului, prin recepționarea influențelor dominante ale epocii. Trebuie diferențiat totuși modul în care accesibilitatea pătrunde în forme particulare, proprii unor muzicieni de mare personalitate, aparținînd dramei muzicale — Ceaikovski — sau comediei muzicale — Smetana. Prin masiva angajare a personalității sale pe făgașul unei muzici naționale, izolarea aparentă a lui Musorgski poate fi comparată cu cea a lui Wagner, deși punctele de sprijin, estetice și filosofice, diferă total.

Viabilitatea operei romantice, viabilitatea melodiei sale atît de diverse, este ecoul vieții puternice prin care se afirmă personalitatea creatoare, acționînd în diferite modalități asupra comunicării artistice. Oricît de deosebite ar fi manifestările stilistice, oricît de mari ar fi diferențele între o configurație componistică sau alta, criteriul personalității unește contrariile într-un imens acord multiplu, ale

cărui ecouri romantice vibrează în întreg secolul. Organică, melodia este esența unei complexe forme artistice care se transmite la nivelul emoțional, la cel rațional estetic, oglindind realist și simbolic lumea. Stilul, în particularitățile ce definesc fiecare modalitate specifică limbajului operei romantice, apare extrem de divers, în continuă metamorfozare. Dar, în același timp, privind retrospectiva întregii epoci, putem spune că fiecare orientare în parte contribuie prin această diversitate la edificarea unei noțiuni stilistice unice, sintetizată în conceptul de melodie romantică. Și, ca *melodie romantică*, opera secolului al XIX-lea înfruntă posteritatea.

Scanned with OKEN Scanner

11. **Massenet, Jules**

Manon, canto-pian, Edit. Heugel & Cie, Paris.
Werther, canto-pian, Edit. Heugel & Cie, Paris.

12. **Meyerbeer, G.**

Dinorah ou le Pardon de Ploërmel, canto-pian, Edit. Ricordi, Milano.

13. **Musorgski, M.P.**

Boris Godunov, canto-pian, Edit. Muzghiz, Moscova ; part. orchestră, Edit. Gosudartsvenoe Muzîkalnoe Izdatelstvo, Moscova.
Hovanscina, canto-pian, Edit. Muzghiz, Moscova.

14. **Ponchielli, A.**

La Gioconda, canto-pian, Edit. Ricordi, Milano.

15. **Rimski-Korsakov, N.**

Sadko, canto-pian, Edit. Muzghiz, Moscova.

16. **Rossini, G.**

Il Barbiere di Siviglia, canto-pian, Edit. Peters, Leipzig.
Semiramida, canto-pian, Edit. Ricordi, Milano.

17. **Smetana, B.**

Prodana nevesta, canto-pian, Edit. Statni necladatelstvi crásne literatury hudby a umenî, Praga.

18. **Verdi, G.**

Aida, canto-pian, Edit. Peters, Leipzig.
Don Carlo, canto-pian, Edit. Muzghiz, Moscova.
Eranani, canto-pian, Edit. Regio stabilimento Ricordi, Milano.
Falstaff, canto-pian, Edit. Ricordi, Milano.
La forza del destino, canto-pian, Edit. L. Escudier, Paris
Macbetto, canto-pian, Edit. Ricordi, Milano.
Nabuco, canto-pian, Edit. Ricordi, Milano.
Otello, canto-pian, Edit. Ricordi, Milano.
Rigoletto, canto-pian, Edit. Peters, Leipzig.
Simon Boccanegra, canto-pian, Edit. Ricordi, Milano.
Traviata, canto-pian, Edit. Muzghiz, Moscova.
Il Trovatore, canto-pian, Edit. Peters, Leipzig.
Un ballo in maschera, canto-pian, Edit. Ricordi, Milano.

19. **Wagner, R.**

Götterdämmerung, canto-pian, Edit. B. Schott's Söhne, Mainz.
Der fliegende Holländer, canto-pian, Edit. Meser, Durand, Ricordi, Milano.
Lohengrin, canto-pian, Edit. Ricordi, Milano.
Meistersinger von Nürnberg, canto-pian, Edit. Peters, Leipzig,

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Introducere 7
Melodica-Ritmica 30
Melodica-Armonia 39
Melodica-Polifonia 54
Melodica-Vocalitatea 60
Melodica-Instrumentalismul 86
Melodica-Dinamica 97
Melodica-Agogica 104
Melodica-Formele de mici dimensiuni 110
Melodica-Echilibrul culminațiilor 127
Melodica-Poetica 146
Melodica-Genurile teatral-muzicale 159
Melodica-Tradiția și inovația 170
Melodica-Conceptul național 179
Melodica-Personalitatea creatorului 190
Bibliografie generală 198
Bibliografie muzicală 204

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH. ASACHI" IAȘI

Nota

Referințele la *Bibliografia generală* se fac ținînd seama de ordinea alfabetică a autorilor. Separat sînt făcute referințele la *Bibliografia muzicală*.

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : PETRU SIMIONESCU
Tehnoredactor : GEORGE MĂGUREANU
Bun de tipar : 28.II.1980. Coli de tipar : 13

Tiparul executat la I. P, „Filaret“,
str. Fabrica de chibrituri nr. 9—11,
București
Republica Socialistă România
C-da nr. 275

Scanned with OKEN Scanner